

REVISTA DO
CENTRO DE
PESQUISA E
FORMAÇÃO

n. 01
nov / 2015

Sesc

EXPEDIENTE

SESC - SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO

Administração Regional no Estado de São Paulo

PRESIDENTE DO CONSELHO REGIONAL

Abram Szajman

DIRETOR DO DEPARTAMENTO REGIONAL

Danilo Santos de Miranda

SUPERINTENDENTES

TÉCNICO-SOCIAL Joel Naimayer Padula

COMUNICAÇÃO SOCIAL Ivan Giannini

ADMINISTRAÇÃO Luiz Deoclécio Massaro Galina

ASSESSORIA TÉCNICA E DE PLANEJAMENTO

Sérgio José Battistelli

GERENTES

CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO Andréa de

Araujo Nogueira ADJUNTO Mauricio Trindade da

Silva ARTES GRÁFICAS Hécio Magalhães ADJUNTA

Karina Musumeci

CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO

COORDENADORA DE PROGRAMAÇÃO Rosana

Elisa Catelli COORDENADORA DE CENTRAL DE

ATENDIMENTO Carla Ferreira COORDENADOR

ADMNISTRATIVO Renato Costa COORDENADOR

DE COMUNICAÇÃO Rafael Peixoto PESQUISADORES

Marcos Toyansk e Jaime Santos Júnior

ILUSTRAÇÃO DE POEMA, PROJETO GRÁFICO E

DIAGRAMAÇÃO Denis Tchepeleutyky

ILUSTRAÇÃO DE CAPA Veridiana Scarpelli

sescsp.org.br/revistacpf



APRESENTAÇÃO

- 04 Revista do Centro de Pesquisa e Formação
Andrea Nogueira

ENTREVISTA

- 06 Diretor Regional do Sesc em São Paulo
Danilo Santos de Miranda

DOSSIÊ GESTÃO CULTURAL

- 14 Abertura
Isaura Botelho
- 19 Impactos do investimento público em difusão audiovisual na configuração do espaço urbano paulistano: um ensaio metodológico para avaliação de políticas culturais
Ana Louback Lopes
- 37 A gestão e o gestor cultural: uma análise de características
Cleverson Rago Ferreira
- 51 Públicos da cultura: uma análise preliminar do perfil do público frequentador do Sesc São José dos Campos
Daniela Savastano
- 66 Participação do Conselho Municipal de Políticas Culturais no Processo de Desenvolvimento do Plano Municipal de Cultura em Bertogã
Elisa Selvo Chaves
- 82 A gestão da área de cinema no Sesc São Paulo
Rodrigo Gerace
- 99 Impacto da internet sobre os hábitos culturais da população jovem em São Paulo
Juliana Piesco
- 117 O público do circuito de cinema autoral na cidade de São Paulo
Emiliana Pinheiro Rodrigues e Marco Aurélio Ribeiro da Costa
- 135 Mediação para dança contemporânea: um primeiro desafio para gestores, artistas e instituições culturais
Zina Filler

ARTIGOS

- 146 Estudos do som: um campo em gestação
Fernando Iazzetta
- 161 A trajetória intelectual de Stuart Hall: As liberdades complexas do pensar
Liv Sovik
- 178 Na Fazenda dos Tucanos: entre o Ser e o não Ser, o Poder no meio
Luiz Roncari

RESENHA

- 195 Os usos do crack nas ruas de nossas cidades
Heitor Frúgoli Jr.

FICÇÃO

- 202 Vôo
Caco Pontes

AOS LEITORES

O Centro de Pesquisa e Formação do Sesc – CPF Sesc foi desenvolvido para ser um lugar privilegiado das trocas, das experiências de deslocamento e do encontro com o novo. Com o outro.

O espaço físico, inaugurado em agosto de 2012, se volta aos fluxos, aprofundando conhecimentos e qualificando os profissionais que atuam no campo da cultura, no pensar as práticas da cultura e as relações sociais.

O CPF Sesc tem se constituído como *locus* que articula produção, formação e difusão de conhecimentos, por meio de cursos, palestras, encontros, estudos, pesquisas e publicações nas áreas de Educação, Cultura e Artes. Com isso, se constitui como um novo espaço dedicado à gestão cultural na cidade.

Com o objetivo de observar e compreender as relações e movimentos que envolvem a cultura e nosso tempo, a Revista do Centro de Pesquisa e Formação do Sesc Online se propõe ao debate que segue o ritmo dos conteúdos e reflexões tratados nos diálogos dos cursos. Inicia com a entrevista de Danilo Santos de Miranda, Diretor Regional do Sesc em São Paulo, que entre seus muitos desafios diários, consolidou o papel da instituição como difusora da cultura brasileira.

Esta publicação, de periodicidade semestral, se faz no momento da terceira edição do Curso Sesc de Gestão Cultural, uma ação específica desenvolvida neste Centro, voltada às experiências e o conhecimento do Sesc em fazer a cultura.

Isaura Botelho, referência na pesquisa de política cultural no país e consultora do CPF Sesc, organizou o primeiro Dossiê sobre Gestão Cultural, com oito artigos elaborados pelos participantes da primeira edição do Curso Sesc de Gestão Cultural. Os artigos compreendem temas como gestão de cinema, públicos da cultura, e impacto da Internet sobre os hábitos culturais, entre outros, desenvolvidos ao longo deste curso.

O duro contexto sobre a crackolândia, abordado pela antropóloga Taniele Rui no livro *Nas tramas do crack: etnografia da abjeção* é o assunto da resenha de Heitor Frúgoli, tratando um tema caro ao desafio urbano contemporâneo: a vulnerabilidade social a que estão submetidos os usuários de crack e as zonas frequentadas por essa população. O autor coordenou o ciclo de debates *Significados da periferia nas práticas e produções culturais*, realizado no Centro.

Apresentada durante o ciclo de palestras *A Multiplicidade de Stuart Hall*, a comunicação *A trajetória intelectual de Stuart Hall* de Liv Sovik, discutiu como a variedade de questões, níveis de abstração, tipos de abordagem fazem com que Hall seja lido a partir de perspectivas di-

versas, levando em conta as maneiras em que a obra desse teórico da comunicação e da cultura vem sendo recebida no Brasil.

Traz também o artigo de Luiz Roncari debruçado na imensidão da obra *Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa, como tratada durante o curso *O amor na obra de João Guimarães Rosa*, realizado em março de 2015.

A percepção sobre o universo acústico que nos cerca assume uma relevância crescente em diversas esferas das atividades humanas. Destacando essas transformações na percepção acústica do mundo e a importância do som nas artes e na cultura em geral, o trabalho de Fernando Iazzetta sintetiza o curso *Estudos do Som*, realizado no Centro de Pesquisa e Formação nos meses de julho e agosto de 2015.

E, ao sabor da poesia, a revista se remata num trabalho de Caco Pontes.

Aproveitamos o momento para expressar os nossos agradecimentos aos profissionais que contribuíram com a Revista do Centro de Pesquisa e Formação do Sesc. Da equipe editorial, os autores que optaram em fazer da revista o meio de divulgação de seus trabalhos, aos que se envolveram em sua elaboração gráfica e suporte técnico necessário para a disponibilização do conteúdo.

Acreditamos que a difusão da produção do Centro de Pesquisa e Formação possa oferecer uma contribuição ao pensamento diário do espalhar a cultura, que toma a liberdade como destino.

Dedicamos este primeiro número a Mario de Andrade, no aniversário de 70 anos de sua morte, em 2015. O grande escritor, gestor, músico e poeta na imensidão de sua obra entendeu o significado deste destino: *a liberdade não é um prêmio, é uma sanção*.

Que há de vir.

Boa leitura!

ENTREVISTA COM DANILO SANTOS DE MIRANDA

1. No dia 13 de setembro de 2015 o Sesc completou 69 anos de existência. Já se trata de uma instituição cuja longevidade abranje 3 gerações de brasileiros (1946-2015). Em vista desse tempo, como pode ser entendida a missão institucional do Sesc?

Para expor a missão do Sesc, é preciso lembrar do quadro histórico. Diante da nova ordem econômica do pós-guerra, o Brasil atravessava profundas transformações na economia agrária e avançava no processo de urbanização das cidades, preparando-se para os novos rumos de sua industrialização e para o crescimento de seu mercado interno no consumo dos bens produzidos. Ou seja, o modelo de produção brasileiro baseado na indústria agrária começava a mudar para uma indústria baseada em elementos mais modernos, avançados. Isso transforma as cidades; os comércios e serviços crescem, as populações explodem. Era um país que tinha 80% da sua população no campo e 20% na cidade e essa equação começa a se inverter. Então isso transforma a sociedade, e o Estado tenta responder, mas não consegue por uma série de razões.

Para essa expansão, eram imprescindíveis a formação de novos quadros e a qualificação da mão-de-obra existente, tanto para a indústria quanto para o comércio. Os empresários dessas áreas começam, então, a assumir compromissos. E esse comprometimento pode ser referido na noção de bem-estar e também, hoje, na tão falada noção de responsabilidade social. É nesse momento que isso começa a acontecer. Essa responsabilidade se dá pelo compromisso do empresariado em defesa da paz social diante das diversas tensões que grassavam no país. É assinada pelos empresários, em 1946, num encontro em Teresópolis, a “Carta da Paz Social”, que ainda hoje é atualíssima. Nela, os empresários falam da importância do emprego, da função social da empresa, do compromisso da mudança e da transformação na vida das pessoas. Os empresários dessas áreas propuseram uma união nacional com o objetivo de reduzir as desigualdades sociais, criando condições para a melhoria de vida dos trabalhadores, numa parceria singular com o Estado.

Desse espírito nascem essas instituições, os chamados “S”. O Senai foi criado primeiro, em 1942. E em 1946 são criados o Sesi, o Senac e o Sesc. Se constitui, então, um embrião desse mecanismo de obter recursos das empresas voltados para o bem-estar social do trabalhador e da formação profissional. Um dos pontos significativos do regimento de criação dessas entidades é que elas deviam ser administradas autonomamente, ou seja, cada uma com suas características e em cada Estado, geograficamente falando, se adaptando às necessidades locais.

Eu, particularmente, recuso um pouco a denominação de “Sistema S”, porque no momento que designamos de forma unificada, juntamos num mesmo conceito instituições absolutamente diferentes, com objetivos, culturas, modos de agir e perspectivas diversos.

Pensando especificamente no Sesc de São Paulo, o entendimento da política de ação educativa e cultural que desempenhamos é abrangente desde o nascedouro. Atualmente, portanto, e aqui entra uma terceira noção, ligada à centralidade que a cultura e a educação têm para nós, trata-se de uma política que pode ser definida como sociocultural, uma vez que se refere à implementação de programas para públicos variados e com objetivos culturais, sociais, desportivos e artísticos próprios. Cada unidade do Sesc configura um centro que oferece um conjunto de atividades esportivas, artísticas, de lazer e cultura.

2. Se os públicos são variados, como é que se fundamenta essa política sociocultural?

Eu disse que o entendimento da política de ação é abrangente desde o início, mas a condução da ação política da instituição transformou-se ao longo das décadas.

Pode-se resumir a trajetória histórica do Sesc em quatro etapas. Uma primeira de cunho assistencial, marcada por ações de atendimento nutricional, médico, odontológico, de orientação puerinatal e de atuação para o lazer do trabalhador. Até hoje o Sesc possui programas de saúde, e cito aqui o atendimento odontológico, por exemplo, que pode ser usufruído pelos trabalhadores do comércio e serviços com preços bem abaixo dos que são praticados pelo mercado.

A segunda, a partir de meados da década de 1960, ficou marcada por uma característica de orientação social e comunitária, traduzida na prática por um planejado trabalho de intervenção na capital e principalmente nas comunidades do interior de São Paulo, em cidades que não dispunham de unidades do Sesc. Foram as chamadas Unidades Móveis de Orientação Social – UNIMOS. Veja que a sigla constitui um indício, ou melhor, uma continuação dos propósitos da Carta da Paz Social; falo do caráter marcante de uma ação cujo intuito é o de unir forças e saberes para encaminhar atividades que sejam do interesse da população local. Eu entrei no Sesc nesse momento, em 1968.

Esse período foi de destacada importância para a instituição, não só por ser uma ação comunitária no tempo mais férreo da ditadura, uma ação que conclamava as pessoas a estarem juntas realizando atividades de seu interesse, mas porque ela permitiu um tipo de experiência direta no que se refere à percepção de como a sociedade se estrutura – agora é o

sociólogo falando [risadas] – e no que diz respeito aos problemas estruturais que ainda hoje não foram sanados. Os orientadores sociais, esse era o nome do cargo, chegavam em cidades do interior que não tinham infraestrutura praticamente alguma, quero dizer, geralmente não tinha teatro, não tinha espaço para atividades esportivas, não tinha cinema etc. Ao chegarmos, procurávamos as lideranças locais (prefeitura, sindicato, associação comercial, delegacia de polícia, diretores de escola etc) e com elas buscávamos mobilizar e envolver a população local na organização autônoma de atividades. Fazíamos um pouco de tudo nessa organização, até palestras e cursos estávamos preparados para dar.

A terceira tem a ver com a expansão física do Sesc e com a construção de unidades, isto é, centros culturais e desportivos no feitio que temos hoje, bem como se relaciona à ênfase nos aspectos educativos do lazer e da cultura voltados ao trabalhador. O marco dessa fase foi a construção do Centro Cultural Carlos de Souza Nazaré, hoje conhecido como Sesc Consolação; o projeto era de uma estrutura que trazia no mesmo local piscinas, quadras esportivas, um teatro (o Teatro Anchieta), salas de uso múltiplo, espaço para alimentação, consultório odontológico, entre outras coisas. Até então o Sesc tinha dezenas de Centros Sociais, que nada mais eram do que casas amplas em que as ações eram realizadas, com poucas possibilidades e muitas limitações.

E a quarta se configura na forma de uma política de ações socioculturais, com ênfase na diversidade, que se mantêm até a atualidade.

Nesse quadro muito breve dá para notar que o Sesc faz escolhas, opções, busca caminhos novos e procura ousar no cumprimento de sua missão. Esse caráter é o que mantém a instituição focada com o seu tempo, com o contexto social brasileiro e, no nosso caso, paulista. Também é isso que levou a instituição ao destaque obtido no panorama do incentivo à cultura brasileira e suas políticas públicas.

Voltando ao começo, é claro que no momento assistencialista a ação sociocultural, tal como entendida hoje, não estava absolutamente colocada como um componente indispensável para o ser humano, como parte quase essencial da função social para transformar quem chega à cidade urbana, vindo do interior, em pessoas integradas num processo produtivo, em todos os sentidos, não apenas capitalista, mas de participação efetiva, na busca de um padrão de bem-estar para si mesmo e para os outros. E hoje se trata de outro tipo de integração; trata-se do saber viver junto no contexto urbano, do respeito à diversidade, da efetiva valorização dos direitos humanos e culturais. Para mim, esse é o resultado final: o bem-estar social para todos como objetivo central.

Agora, há grandes linhas que se observa no planejamento da instituição. São linhas que atuam muito no campo da organização orçamentária, de aplicação de recursos. Estamos falando de Educação, Cultura, Lazer,

Assistência e Saúde – esses são os eixos de nossa política, tudo entendido com uma perspectiva educativa. No passado, o Sesc fez saúde terapêutica direta, tinha hospital, maternidade. Hoje temos uma ação voltada para a saúde na área terapêutica apenas no atendimento odontológico, no país inteiro. Mas do ponto de vista da saúde global, entendida dentro do espírito da Organização Mundial da Saúde (OMS), enfatizamos que saúde é também mais informação. Trabalhamos com a perspectiva da prevenção, por exemplo.

Já os investimentos feitos em cultura, lazer e educação, nessas linhas que destaquei, caminham no sentido de permitir que a população que usufrui do Sesc tenha acesso às diversas manifestações artísticas e culturais, principalmente de menor visibilidade e com importante valor de expressão, experimental ou tradicional. Empregando uma metodologia que reúne diretrizes de ação cultural, de educação permanente e de educação pelo lazer, o Sesc congrega em seus centros culturais e desportivos diversas áreas temáticas, tais como cidadania, educação ambiental, desenvolvimento físico desportivo, artes visuais e tecnologias, além de programas específicos para crianças, adolescentes e idosos, entre outros.

No decorrer desses quase 70 anos de história, o Sesc foi aprimorando seus mecanismos de atuação. Um dos elementos mais importantes da essência e do DNA da instituição diz respeito a essa perspectiva programática, em que a cultura é vista como promotora de mudança, transformação, protagonismo e valorização das pessoas e da sociedade. A cultura tem a ver com a educação permanente, que não é só a escolar, mas a educação do dia-a-dia.

3. Dentro dessa visão de cultura e educação, quais são os principais desafios colocados hoje para a ação do Sesc e para sua gestão?

Os desafios são muitos e estão relacionados ao nosso país, nessa característica de ser emergente e de estar entre as 10 maiores economias do mundo. Já foi 7ª e agora devido à crise política (mais política que econômica, penso eu), é a 9ª maior economia do mundo, em termos de PIB. Os desafios se tornam complexos porque há muitos problemas que precisam ser sanados e o Sesc tem papel fundamental nisso, de contribuir para a melhoria de vida da população. Um exemplo do que digo diz respeito à carência de infraestrutura para atividades socioculturais. O governo tem investido para sanar a carência de teatros, cinemas, quadras poliesportivas nas cidades que não têm esses equipamentos – ou ao menos tem criado programas e parcerias com os municípios para tal.

Por isso, uma instituição como a nossa entra nessa questão da infraestrutura; o Sesc tem que ser abrangente e duradouro e tem que ter sempre uma perspectiva estratégica de futuro.

Então, nós não estamos parados; fisicamente nós temos um plano de expansão importante baseado na nossa capacidade de crescimento, um plano objetivo. Nós não estamos fazendo loucuras para depois dizer “Como é que vamos fazer pra manter isso?”. Não adianta também imaginar que a gente vai triplicar o tamanho em dez anos. Isso não existe. Não há dinheiro para isso.

O Brasil retomará o crescimento e somos otimistas com relação ao futuro. E o Sesc vai crescendo gradativamente, também. Então, do ponto de vista material, existe esse fenômeno e do ponto de vista conceitual existe uma questão de base, que é a seguinte: o tempo livre e o tempo dedicado às atividades não-materiais cresce em todos os continentes. E uma das características desse desenvolvimento é dar liberdade a esse crescimento, aumentando a possibilidade que se tem de usar melhor o tempo de maneira autônoma. Isso é o fundamento da ação que realizamos no Sesc.

Numa cidade com atividade intensa, sempre se sente a necessidade de conhecer ou experimentar outros universos, de expandir o conhecimento cultural. E quem pode oferecer essas atividades e essas experiências? Às vezes é a igreja, ou é o clube ou são as iniciativas da sociedade civil organizada... Então, às vezes alguém pode dizer: “Mas o Sesc daqui a pouco pode não existir, vem uma lei aí e acaba”. Não, não. O que nós fazemos, alguém vai ter que fazer. Porque a sociedade, hoje, tem isso cada vez mais claro e exige isso. Trata-se de entender a essencialidade de uma ação sociocultural e educativa.

Agora, o outro lado da moeda se refere a como administrar a instituição. Do ponto de vista da cultura, o primeiro dilema de qualquer política pública de gestão cultural é: como administrar o inadministrável? A arte – as linguagens culturais, nesse caso – e a cultura humana formam um campo onde a liberdade se manifesta da maneira mais plena possível. Como lidar com algo que é absolutamente livre, imprevisto? Portanto, nesse campo, não podemos ter políticas rígidas que estabeleçam normas, da mesma forma que temos para administrar o comportamento, a aplicação da justiça, a transmissão do conhecimento científico. Toda ação voltada para a cultura tem de ser muito cuidadosa, por isso ela é mais difícil. No Sesc, temos voltado nossa consciência para a questão central da cultura. E a questão central é: “educação e cultura” como sendo duas faces de uma mesma moeda. Eu encaro a educação como a grande matriz orientadora da ação cultural. Ou seja, além de não poder ser rígida, qualquer política cultural tem que estimular o caráter educativo da cultura. Sempre.

Essa é a linha de trabalho que considero educativa: o respeito a todas as tendências, respeito ao ser humano, a valorização do outro, a cons-

trução de uma sociedade solidária e ética, e a difusão da cultura da paz. Para resumir, a construção de uma sociedade melhor. O Sesc cumpre uma missão institucional importante, porque atua no país inteiro; e, em São Paulo, temos mais responsabilidades, pois é o estado que dispõe de mais recursos, tecnologia e insumos.

Nós estamos planejando o futuro da instituição, temos que pensar permanentemente no crescimento da cidade, do estado e do país. Na nossa visão estratégica, precisamos acompanhar essa expansão, por exemplo, colocando mais equipamentos à disposição da população. Isso está acontecendo na cidade de São Paulo: já estamos com o terreno no Parque Dom Pedro, ao lado do Mercado Municipal; em breve teremos a inauguração do novo Sesc Av. Paulista e do Sesc 24 de Maio, este localizado no coração do centro antigo da cidade, ao lado da estação República do metrô, assim como o futuro Sesc Campo Limpo, que já opera provisoriamente com uma vasta programação. E também o Sesc Guarulhos. No interior teremos no ano que vem o Sesc Birigui. A expansão é uma das marcas institucionais que demonstram a seriedade com que a nossa missão é levada adiante.

4. Mudando de foco e pensando em sua formação, o que de modo mais efetivo contribuiu para que o senhor desenvolvesse suas ideias sobre educação e cultura?

Posso dizer que toda a minha trajetória formativa esteve de algum modo ligada à área da educação e da cultura. Entrei no Sesc em 1968, naquele cargo de orientador social, como disse antes, que era um cargo que lidava com várias temáticas e questões, entre elas a cultural. Do primário à faculdade, fui ligado ao mundo da cultura. Arte, cinema, espetáculos em geral, leitura e música sempre fizeram parte do meu universo pessoal, familiar, ou seja, eram uma matéria fundamental de consumo diário. Tenho uma formação muito aberta, genérica e ligada às humanidades e às artes, talvez esse seja o principal elemento que me fez ser o que sou hoje. E também o seminário...

Fui aluno de padres jesuítas, que são reconhecidos pela formação intensa e rigorosa que propõem. Era leitura, muito estudo e reflexão. Aprendi a pensar desde pequeno, a ter muita variedade de informação à volta. Sobretudo, a ter conhecimento dos clássicos, tanto do ponto de vista das humanidades quanto das artes – os clássicos da literatura universal, os grandes nomes da literatura grega, latina, que para a civilização ocidental são fundamentais. Mais tarde, tive contato com os clássicos da música, da literatura mais moderna.

Na adolescência e no início da fase adulta, a cultura brasileira entrou de maneira muito intensa, sobretudo a literatura e o cinema, e também

as artes visuais. Ao entrar no Sesc, percebi que conseguiria conciliar meus interesses em uma instituição que valorizava isso. Nos anos 1960 e 1970, a arte brasileira teve um significado muito importante, com uma proposta contundente frente à realidade do país. A música popular do período tinha a ver com uma atitude de rebeldia, de protesto. Entrei no Sesc para realizar de alguma forma aquilo que eu imaginava para o meu futuro profissional. Vi que poderia realizar um trabalho mais contundente e profundo, utilizando toda essa informação, esse conhecimento e esse tipo de interesse.

5. Em agosto de 2012 o Sesc criou o Centro de Pesquisa e Formação, que dispõe a público um curso de gestão cultural. Qual é a importância de um curso nessa área?

Primeiro, a criação do CPF veio reforçar uma ação que o Sesc já realizava ao longo dos anos, no oferecimento de cursos e na realização de pesquisas e disseminação de conhecimento, feita muitas vezes com parceiros e órgãos públicos. Diria que o CPF consolida essa ação institucional; e o curso de gestão, nos moldes em que foi pensado, é a forma que encontramos para contribuir com a qualificação do profissional da cultura, um profissional que muitas vezes vem de uma área específica – sociologia, história, letras etc – e que precisa ter uma visão mais abrangente do campo da cultura, de seus aspectos administrativos, envolvendo planejamento, ferramentas de mediação e modos de avaliação.

Nesse sentido, tenho pra mim que a gestão cultural é uma atividade profissional muito sofisticada, talvez até mais do que aquelas que têm uma exigência técnica. E para seu exercício, exige pessoas preparadas. Ninguém imagina colocar numa secretaria de obras alguém que não seja engenheiro. Mas ninguém exige que no campo da cultura se coloque alguém que entenda de cultura para valer. Que tenha formação.

Em outras palavras, penso que um curso de gestão cultural é necessário em vista da complexidade do cenário da cultura na atualidade. O gestor deve ter uma sólida e ampla formação. Também é preciso considerar o questionamento a respeito desse profissional do campo da cultura: Quem é ele? O que se espera dele? Qual a perspectiva que temos?

Por conta de suas ações, o Sesc tem algumas respostas. O que esperamos de um gestor cultural? Esperamos conhecimento, competência técnica, capacidade de se envolver de maneira inteligente com o público à sua volta e de entender a comunidade, além de habilidade política e inteligência para lidar com os demais agentes envolvidos no processo. As qualificações necessárias são abrangentes, mas partem fundamental-

mente do conhecimento da área. É importante haver um conhecimento amplo, mas não superficial, da realidade cultural de nossa civilização.

Há outros elementos também. Um primeiro é o de que o gestor cultural deve adotar uma prática saudável, baseada na ética e no respeito. Para nós, esse componente ético da cultura é fundamental. Eu sempre relaciono estética e ética, vinculando cultura e educação, num processo de crescimento e desenvolvimento de uma sociedade inteira.

6. Qual mensagem o senhor deixaria para os gestores culturais?

A minha mensagem é a de que o gestor cultural precisa ter uma formação humanista, que esteja aberta para entender que o investimento em educação e cultura formam o caminho para alcançar os principais valores da vida, como é o caso da autonomia e da liberdade.

Essa formação passa pela “politização da aprendizagem”, como dizia Paulo Freire, ou seja, passa pela transformação de todo cidadão em sujeito do conhecimento, em sujeito consciente que elabora os sentidos do mundo a partir de seu contexto, em sujeito que age integrado à sua cultura.

Penso que a cultura constitui um meio e um fim para o indivíduo, tomado isoladamente, e principalmente para a vida em sociedade, para o viver junto.

Tenho a mais plena convicção de que a ação do gestor cultural constitui passo necessário para o desenvolvimento social de base qualitativa, pois esse desenvolvimento não se resume à aquisição material, que é importante, claro, mas o lado qualitativo cria impacto na formação das pessoas, ampliando o espaço de criação do novo que cada um de nós pode trazer ao mundo.

Mais um ponto importante. Se o envolvimento com a cultura pode exigir uma entrega de corpo e alma, o trabalho de gestão cultural aproxima-se do exercício vocacional, que requer preparação, abertura para o novo, competência, trabalho em grupo, ação ética em prol do bem comum, e aprendizado constante.

E pensando no grande economista e gestor cultural que foi Celso Furtado, ex-ministro da cultura, penso que entre as qualificações do gestor está a de mesclar o “agir” e o “pensar”. Isto é, que ele ou ela, ao ocupar a posição de gestor, seja uma pessoa de ação que se porta como uma pessoa de pensamento, e uma pessoa de pensamento que pensa como uma pessoa de ação. Pois sabemos que manter no mesmo eixo de sentido o que se pensa e o que se faz, é um desafio e uma conquista no campo da cultura.

DOSSIÊ GESTÃO CULTURAL

Estamos diante do primeiro número da Revista Eletrônica do Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo. Fiquei honrada por ter sido convidada a organizá-lo, na medida em que venho colaborando com o Sesc São Paulo tanto na criação deste Centro de Pesquisa e suas diretrizes quanto na formulação de seu curso de gestão cultural. O Curso de Formação de Gestores foi concebido mais como um percurso de qualificação de profissionais da área, considerando que a gestão demanda o manejo de competências diversas e transversais. Dessa forma, além da dimensão política e institucional, essa formação pretende propiciar uma familiaridade com a cultura em sua diversidade e em seu aspecto de parte essencial da vida das pessoas. Vale, neste sentido, o pressuposto de que “para promover a qualificação de gestores culturais deve-se contemplar conteúdos e metodologias capazes de criar oportunidades para, em primeiro lugar, se compreender a cultura em sua dimensão simbólica e identitária, sua centralidade para a cidadania e para o desenvolvimento social e econômico”.¹ Dentre os diversos conteúdos, os participantes do curso têm contato – e são estimulados a aprofundar esse conhecimento posteriormente – com uma literatura em sociologia da cultura, que lhes permita superar o voluntarismo e a paixão que foram, até pouco tempo atrás, os principais ingredientes de ação dos gestores culturais.

Outro aspecto importante a se ressaltar é que procuramos estimular os participantes a refletir sobre suas práticas profissionais em seus respectivos trabalhos finais. Mesmo que haja algumas imprecisões teóricas ou até alguma pressa em aplicar conhecimentos recém adquiridos, a descoberta de novos caminhos para suas práticas profissionais torna esses trabalhos mais criativos e corajosos. O entusiasmo com que a maioria dos participantes se lançou nessa proposta de reflexão lançada pelo curso, nos permite acreditar que novas práticas profissionais, agora alicerçadas por novas ferramentas, já estão provavelmente em curso e contribuirão para uma maior profissionalização da gestão cultural. Assim, apresentamos aqui, transformados em artigos, oito trabalhos finais dos alunos da primeira turma do Curso de Formação de Gestores promovido pelo Centro de Pesquisa e Formação do Sesc SP em 2012/2013, cobrindo temas diversos. Muitos deles investiram pela primeira vez na realização de estudos desse tipo. Os trabalhos finais das turmas subsequentes também terão um espaço privilegiado nesta Revista.

No contexto atual, novos fatores passaram a exigir uma maior profissionalização daqueles que lidam com a criação, circulação e disseminação

1 In: Botelho, Isaura. As dimensões da cultura. Botelho, I. & Barros, J. Márcio. “A formação de gestores culturais: exame de uma experiência piloto”. (no prelo)

de bens culturais. Transformações no universo da cultura trazidas pelo avanço de novas tecnologias incidiram diretamente sobre novas formas de expressão e de fruição da arte e da cultura, novas instituições se criaram e houve a necessidade de atualização das mais antigas, em consonância com alterações nas formas de financiamento e subsídio.

Esse quadro é, inclusive, uma das razões da existência do Curso de Formação de Gestores do Centro de Pesquisa e Formação: contribuir para a qualificação de gestores, atualizando sua missão. Sendo assim, iniciamos o primeiro número dessa nova revista com uma discussão sobre a inserção profissional do gestor cultural reunindo trabalhos realizados pelos alunos do Curso a partir de uma demanda dos coordenadores. O que segue é um breve comentário sobre os resultados obtidos.

O objetivo de Cleverson Rago foi o de problematizar as características e os desafios embutidos na transformação de gestores improvisados, intuitivos e dedicados, em profissionais que sabem utilizar instrumentos que qualificam o exercício do que ele chama de nova profissão. Na verdade, mais do que uma nova profissão, temos um novo profissional. A contemporaneidade traz com ela novos desafios que se devem à ampliação do recorte do universo da cultura que instou os poderes públicos a abrirem espaço para novas formas de expressão e de bens culturais, antes alijados de sua atenção. Não seria absurdo dizer que uma revolução aconteceu no antes restrito mundo da cultura concebido com limites bem demarcados - o campo das belas artes, da cultura erudita que deveria ser "levada" aos dela excluídos. Tal concepção não levava em consideração uma complexidade do universo cultural que sempre existiu, embora sem ser devidamente assumida, sendo somente agora alçada à sua verdadeira importância por uma nova consciência que alterou paradigmas que até pouco tempo atrás restringiam as prioridades, quer de organismos públicos quer de instituições privadas, a políticas de oferta.

É fundamental este reconhecimento de que a cultura erudita não é a única forma legítima, mas uma dentre outros registros artísticos e culturais, para que se possa pensar a formulação de políticas democráticas que contemplem, inclusive, a cultura como direito e como cidadania. Com a incorporação de outras expressões (a cultura hip hop, minorias étnicas, a culinária, a moda, a arquitetura, o design ou linguagens vinculadas às novas tecnologias, por exemplo), de novos bens e de novas práticas – vistas anteriormente como mero lazer – a escuta desses novos segmentos e de seus públicos se torna imperiosa e exige políticas que levem em conta a demanda. Assim, atores, instituições e públicos se multiplicam, requerendo também novos arranjos institucionais que permitam a expressão dos interesses substantivos dos indivíduos e grupos que compõem a sociedade. Nesse sentido, resta ainda aos gestores o enorme desafio de estimular e articular o diálogo dos três níveis da administração pública (o federal,

o estadual e o municipal), buscando o equilíbrio e a articulação entre as várias esferas do poder público, numa adequada mistura de regulamentação e subsídio, buscando também parcerias com o setor privado.

Daniela Savastano, com grande criatividade, lançou mão dos recursos a seu alcance e conseguiu conduzir uma investigação sobre o perfil dos frequentadores da unidade do Sesc em São José dos Campos. Em seu trabalho ela conclui, entre outras questões, que “o desafio colocado para o gestor vai justamente na direção de propor e realizar atividades que tenham o potencial de atrair novos públicos por meio de novas programações”. Ela chama a atenção para o fato de seu estudo tê-la alertado para a necessidade de desenvolver um olhar mais atento a sua ação como gestora, no sentido de evitar a acomodação em formas menos arriscadas de trabalho na instituição. Afirma a importância da reflexão constante para se aperfeiçoar as estratégias e não ter medo do novo, evitando “um eventual conformismo”.

Emiliana Pinheiro e Marco Aurélio Costa fizeram seu trabalho em dupla, propondo-se a analisar os hábitos culturais de um determinado segmento da população em articulação com os usos que ele faz da cidade. Optaram por investigar “a dinâmica, o comportamento e os hábitos” dos frequentadores de um cinema que foge da lógica comercial: o Cine Sesc. Para isso, recorreram a textos que abordam uma literatura de referência no estudo das práticas culturais como a obra de Pierre Bourdieu e mais recentemente de Bernard Lahire. O estudo também pretendeu identificar a existência de um circuito do público desse tipo de sala cruzando o consumo de filmes e seus trajetos pela região do cinema. Para tanto, apoiaram-se nas contribuições de José Guilherme Magnani em seus trabalhos de antropologia urbana. O estudo de Emiliana e Marco, foi concebido e realizado diretamente por eles e consegue levantar questões interessantes sobre o hábito de ir ao cinema, mesmo considerando que elas confirmam, em sua maioria, a literatura existente sobre o tema. Em que pese as inúmeras observações, principalmente entre os profissionais do setor audiovisual, sobre a perda de público das salas de cinema, as pesquisas que vêm sendo desenvolvidas no país mostram que ir ao cinema continua sendo a prática mais popular dentre todas aquelas que implicam em sair de casa.

O empenho de Zina Filler em conhecer o público de um festival de dança contemporânea realizado na Galeria Olido revelou lógicas não previstas nas estratégias de divulgação de seus promotores. Seu estudo mostrou também que os entrevistados, na maioria com alta escolaridade (superior incompleto, 25%, superior completo, 40% e especialização, 12%, totalizando 77% dos entrevistados), mas com um baixo poder aquisitivo, frequentam um variado circuito alternativo e gratuito para apresentações artísticas. “Este dado se opõe a uma cristalizada ideia de que

o público da dança é uma minoria elitizada de alto poder aquisitivo”, diz a autora, além de confirmar o peso da escolaridade na propensão a práticas culturais mais legitimadas.

O desenvolvimento da «cultura em domicílio» tem propiciado a diversificação do universo cultural dos indivíduos, transformando as práticas culturais «tradicionais» e propondo novas maneiras de vivenciar as artes e a cultura. Olivier Donnat – importante pesquisador do departamento de pesquisas do ministério da cultura francês – insiste na necessidade do deslocamento das políticas culturais do espaço público para o doméstico.² As mudanças no cenário apontam para três objetivos interligados a serem perseguidos pela política cultural: a incorporação efetiva da educação artística e cultural nas políticas educativas, medidas para que os equipamentos culturais tenham uma real política de desenvolvimento dos públicos, e criação de um serviço público de «cultura em domicílio» que alcance o maior número de pessoas. Este último objetivo está diretamente ligado ao segundo e é o que percebemos na leitura do texto de Juliana Piesco. Ela mesma criadora de um site dedicado exclusivamente à cultura: o Falacultura.

Somos também surpreendidos pelos hábitos culturais dos jovens quando se trata da internet. Seu impacto, decorrente da expansão da banda larga e do número de celulares que permitem acesso à rede sugeriram à Juliana Piesco pesquisar qual o peso da nova mídia sobre os hábitos culturais desses jovens, informando a maneira pela qual produtores culturais e artistas podem utilizar-se dela. Baseada em sua análise e em sua experiência, Juliana alerta para várias fragilidades dos espaços virtuais institucionais, brasileiros que restringem o trabalho de disponibilização tão somente à sua função como informativo de serviço e de programação. Dentre as conclusões, importante é o fato de mostrar como um investimento bem feito nesse novo espaço conquista usuários, que são, inclusive, estimulados a uma relação presencial com equipamentos culturais. Tudo depende da qualidade do espaço virtual criado, que tem de ser pensado como um espaço com dimensão própria e não apenas como extensão de outras mídias. Seu texto, de alguma forma, nos possibilita pensar em como criar um “serviço público de cultura em domicílio”.

Potencialmente, os Conselhos Municipais são importantes auxiliares na gestão e são formados, geralmente, por um princípio de co-gestão, com pessoas da sociedade civil e pessoas do governo. No entanto, a existência de conselhos, por si só, não é a solução de todos os problemas. Seu cará-

2 Olivier Donnat é pesquisador do Département des études, prospective et statistiques do Ministério da Cultura da França, responsável por conduzir a pesquisa sobre as práticas culturais dos franceses. Para maiores detalhes ver seu texto “Democratização da cultura: fim... e continuação?” publicado na Revista no. 12 do Observatório de Políticas Culturais do Itaú Cultural.

ter, os poderes dos quais é investido, sua composição e a frequência de suas reuniões são indicadores importantes de sua efetividade. Os conselhos são mais efetivos quando têm competência para formular diretrizes políticas, gerir fundos e fiscalizar a execução de planos e programas governamentais. O texto de Elisa Selvo trata dos desafios de um conselho municipal de cultura para exercer suas funções. Seduzida pela aplicação do Diagnóstico Rápido Participativo – DRP – no primeiro dia de aula do Curso de Formação de Gestores do CPF, Elisa viu nele uma ferramenta útil para o desenvolvimento de seu trabalho como conselheira no Conselho Municipal de Cultura em Bertiooga. Nas semanas seguintes, ela dedicou-se a aplicar a técnica para qualificar o funcionamento, a participação e as articulações do referido Conselho. Ela nos relata sua experiência e aponta para os seus aspectos frágeis, relato útil para aqueles colaboradores de órgãos supletivos da gestão pública, que cumprem um papel importante na definição de políticas, no caso presente, do município.

Ana Louback propõe uma metodologia para analisar a concentração de subsídios a projetos culturais nas regiões mais centrais das cidades. Ela parte da constatação do grande desafio que é, para a formulação de políticas públicas, considerar a superação ou redução das desigualdades entre centros e periferias. A segregação espacial gerada pelo crescimento desordenado das grandes cidades têm alimentado o aumento daquilo que a autora chama de “espaços urbanos hostis”. Ana desenvolve uma metodologia baseada na espacialização dos investimentos públicos de apoio à cultura, nos oferecendo uma leitura da relação entre esses programas e seu impacto no espaço urbano. Cada vez mais, parece-me, é fundamental considerar o território como elemento a ser considerado na formulação de políticas, programas e projetos. Ana Louback nos oferece um exemplo disso.

Finalmente, temos o trabalho de Rodrigo Gerace que, estimulado por suas vivências no Curso de Gestão Cultural, decidiu debruçar-se sobre a relação do Sesc São Paulo com a área de cinema, desde os tempos de sua fundação. Dessa forma, temos a trajetória do pensamento institucional sobre a linguagem que acompanhou o desenvolvimento da instituição e pode-se perceber a evolução de suas estratégias até a atualidade, momento em que o Sesc nos oferece uma das melhores salas de cinema de São Paulo.

Feito o percurso, espero que esses textos inspirem novos estudos que, fruto da experiência profissional dos participantes do Curso de Gestão Cultural do Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo, possam colaborar para o desenvolvimento e qualidade das políticas de cultura.

IMPACTOS DO INVESTIMENTO PÚBLICO EM DIFUSÃO AUDIOVISUAL NA CONFIGURAÇÃO DO ESPAÇO URBANO PAULISTANO: UM ENSAIO METODOLÓGICO PARA AVALIAÇÃO DE POLÍTICAS CULTURAIS

Ana Carolina Louback Lopes¹

RESUMO: O artigo propõe avaliar as políticas culturais, visando apreender os impactos dos projetos contemplados por programas de fomento à difusão artística na configuração do espaço urbano. Para tanto, recorre-se a um ensaio metodológico com base na espacialização de investimentos públicos e assume-se como estudos de caso projetos relativos à difusão audiovisual realizados no município de São Paulo, em 2013, contemplados por três programas de fomento distintos: 1) Programa de Incentivos Fiscais – Lei Rouanet; 2) Programa de Ação Cultural – ProAC ICMS; e 3) Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais – VAI. **PALAVRAS-CHAVE:** Políticas culturais; Metodologia de avaliação; Fomento audiovisual; Territorialidades.

ABSTRACT: The paper proposes a mechanism for cultural policies evaluation, aimed to analyze the impacts produced by programs of cultural promotion in the configuration of urban space. Therefore, the study presents a methodological essay based on the mapping of public investments. In order to test this new methodology, the study works with case studies, which are projects related to audiovisual events, held in São Paulo, in 2013, supported by three different programs of cultural promotion: 1) *Programa de Incentivos Fiscais – Lei Rouanet (Tax Incentive Program)*; 2) *Programa de Ação Cultural – ProAC ICMS (Cultural Action Program)*; e 3) *Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais – VAI (Programme for the Enhancement of Cultural Initiatives)*. **KEYWORDS:** Cultural policies; Assessment methodology; Audiovisual promotion; Territorialities.

¹ Arquiteta e Urbanista e mestre em Políticas Urbanas (Habitat) pela FAU-USP, especializou-se em Gestão Cultural pelo Sesc São Paulo. Atualmente integra a equipe da Empresa de Cinema e Audiovisual de São Paulo – Spcine. E-mail: lopes.a@gmail.com

INTRODUÇÃO: UM ENSAIO METODOLÓGICO PARA AVALIAÇÃO DE POLÍTICAS CULTURAIS

Que cidade nossas políticas públicas vêm construindo?

Um dos grandes desafios a ser encarado pelas políticas públicas nas cidades brasileiras é a redução da desigualdade entre centros e periferias. A segregação espacial – e o conseqüente abismo entre cidades formais e informais –, vem acentuando os conflitos sociais e gerando espaços urbanos hostis. Neste contexto, o direcionamento das políticas públicas assume caráter potencial, podendo atuar tanto na acentuação, quanto na redução dessas desigualdades.

Com o intuito de verificar as políticas em curso sob esse aspecto, este estudo ensaia uma metodologia para análise de programas de apoio à cultura, focando, sobretudo, na relação entre o investimento público e seus impactos no espaço urbano. Para tanto, esta metodologia baseia-se na espacialização de investimentos públicos em ações culturais, buscando analisar a distribuição do recurso na cidade.

Por afinidade pessoal da autora e pelo perfil das ações – formatos variados e possibilidade de acomodação em espaços diversos, inclusive, de forma simultânea –, o setor audiovisual foi o escolhido. Sendo a relação territorial o foco da análise, delimitou-se o estudo aos projetos voltados à difusão de acervo e exibição cinematográfica. Em termos de escala, o município de São Paulo foi o campo de pesquisa e, em termos cronológicos, foram estudados os projetos aprovados em 2013.

A opção por restringir o estudo a apenas projetos de difusão de acervo e exibição cinematográfica deve-se ao fato destes contarem com uma relação territorial direta em sua execução. Como o método empregado parte da espacialização dos investimentos, visando avaliar o impacto das políticas na construção de territórios culturais, optou-se por avaliar apenas os projetos vinculados à realização de eventos, sejam eles mostras e festivais.

No intuito de apenas ensaiar esta nova metodologia, assumiu-se como estudos de caso três programas de fomento ao audiovisual, cada um deles vinculado a uma esfera de governo distinta: 1) Programa de Incentivos Fiscais – Lei Rouanet; 2) Programa de Ação Cultural – ProAC ICMS; e 3) Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais – VAI.

O Programa de Incentivos Fiscais via Lei Rouanet faz parte do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), instituído pela Lei de Incentivo à Cultura (Lei nº 8.313/ 91), popularmente conhecido como Lei Rouanet. Esse mecanismo permite que parte do Imposto de Renda (IR) devido, por pessoas físicas ou jurídicas, seja investida em ações culturais. Os projetos que buscam financiamento por meio desse programa passam inicialmente por uma seleção do governo federal, para então busca-

rem seus investidores. O limite de valor dos projetos apresentados é de R\$ 3.000.000,00. Neste estudo foram incluídos todos os projetos aprovados pelo Ministério da Cultura para captação de recurso.

O Programa de Ação Cultural – ProAC ICMS, programa de incentivo fiscal do governo do estado de São Paulo, funciona por meio da destinação de parte da arrecadação do Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS) à produção cultural. Da mesma forma que os projetos incentivados pela Lei Rouanet, o programa conta com um processo inicial de seleção, a partir do qual a captação de recursos é aprovada. O limite de valor por projeto é de R\$ 800.000,00. Assim como na Rouanet, nesse caso o estudo considerou todos os projetos aprovados pela Secretaria de Estado da Cultura para captação de recursos.

Ao contrário dos demais programas apresentados, o Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais - VAI não tem como finalidade o incentivo fiscal. Embora o município conte com a Lei Municipal nº 10.923/90, também conhecida como Lei Mendonça, que autoriza a utilização de parte dos recursos do Imposto sobre Serviços de Qualquer Natureza (ISS) ou do Imposto Predial e Territorial Urbano (IPTU) em ações culturais, esse programa encontra-se em fase de revisão. Por isso optou-se pela inclusão do VAI, programa que, apesar do pequeno porte do investimento, vem se consolidando enquanto uma política potencial para as ações culturais na cidade.²

O Programa VAI, criado pela Lei nº 13.540 e regulamentado pelo decreto nº 43.823/ 2003, tem por finalidade apoiar financeiramente, com recursos do orçamento e por meio de subsídio, atividades artístico-culturais, principalmente de jovens com baixa renda e de regiões do município desprovidas de recursos e equipamentos culturais. Destinado a projetos de grupos e coletivos compostos por pessoas físicas, em sua edição 2013 (10ª edição), o VAI apoiou projetos com orçamento de até R\$ 25.500,00.³ Este estudo considerou todos os projetos apoiados dessa edição.

Definido o campo de análise, a pesquisa partiu para a construção dos bancos de dados a serem trabalhados. Como premissa metodológica, todos os dados utilizados foram coletados via internet, seja nos bancos de dados disponibilizados pelos programas, seja nas páginas específi-

2 Embora o Programa VAI conte com recursos desproporcionais aos demais programas avaliados, em termos de espacialização considerou-se interessante a contraposição dos impactos desta política, por priorizar projetos nas periferias da cidade. Ademais, o Programa VAI foi o único programa de fomento ao audiovisual em nível municipal passível de ser apurado para o período analisado.

3 Em 2014 o Programa VAI passou a ser organizado em duas modalidades (Lei nº 15.897), VAI 1 e VAI 2, sendo o primeiro uma continuação do formato já em curso e o segundo, uma nova modalidade de investimento, voltada a apoiar projetos de grupos e coletivos compostos por pessoas físicas, não só de jovens mas também adultos de baixa renda. Nesta edição, o VAI 1 passou a aceitar projetos com orçamento de até R\$ 30.000,00, enquanto o VAI 2 permitia investimentos de até R\$ 60.000,00 por projeto.

cas dos projetos quando disponíveis, constituindo, portanto, informações de domínio público.⁴

Como a disponibilização dos dados de cada um desses programas segue formatos específicos, foram empregados critérios para uniformização de algumas informações, de modo a permitir a contraposição de dados comuns a todos os programas. Elaborados os bancos de dados, e verificadas as informações disponíveis comuns aos programas em análise, mapas temáticos puderam ser gerados, partindo do cruzamento das informações e da localização das ações.

Os resultados obtidos serão apresentados nas linhas que seguem, assim como algumas análises pontuais acerca dos quadros obtidos. Enquanto um exercício crítico e de verificação da metodologia empregada, breves considerações serão esboçadas acerca da relação entre os programas analisados e a construção de territorialidades urbanas na cidade de São Paulo.

ANÁLISE DOS DADOS OBTIDOS: ONDE ESTÃO OS INVESTIMENTOS?

Enquanto questão inicial, o estudo partiu da hipótese de que a maior parte dos investimentos públicos em audiovisual vem contemplando basicamente eventos ambientados nas regiões centrais da cidade, acentuando as diferenças entre centro e periferia no que se refere à oferta de programação cultural. A análise de dados a seguir buscará verificar essa afirmação.

PRIMEIRAS ANÁLISES

A partir dos recortes apontados no item anterior, foram selecionados 82 projetos: 45 aprovados pela Lei Rouanet; 33 pelo ProAC e 4 pelo Programa VAI. Em termos proporcionais, esses projetos – classificados como difusão de acervo/ exibição – representam, respectivamente, 34%, 15% e 50% dos totais de projetos audiovisuais apoiados por cada programa. Dentre os que foram selecionados, apenas 63 tiveram os locais de realização apurados, não necessariamente, a partir dos dados fornecidos pelos programas, mas muitas vezes por pesquisas na internet.

Em relação aos investimentos, pode-se dizer que o número de projetos aprovados por cada programa acompanha o volume de recursos investidos, e ambos coincidem com a hierarquia das esferas de governo financiadoras, sendo o maior investimento o da Lei Rouanet e o menor

4 Pesquisas mais aprofundadas poderiam contar com consultas aos órgãos financiadores, ou até mesmo com contato telefônico com os proponentes, para aquisição de informações complementares. No entanto, considerou-se que a restrição do levantamento aos dados disponíveis na rede permitiria ainda uma análise secundária, relativa à transparência dos investimentos públicos, demanda recentemente regulamentada por lei específica.

o do Programa VAI. Vale notar que o valor médio investido por projeto é bastante variável, o que influencia diretamente nos tipos de projetos apoiados por cada programa.

TABELA 1: QUADRO GERAL DOS PROJETOS ANALISADOS

PROGRAMA	QUANTIDADE DE PROJETOS	PROJETOS COM LOCAIS DEFINIDOS	INVESTIMENTO MÉDIO/PROJETO	INVESTIMENTO TOTAL
LEI ROUANET	45	34	R\$ 828.641,82	R\$ 37.288.882,06
PROAC	33	25	R\$ 541.021,38	R\$ 17.853.705,48
PROGRAMA VAI	4	4	R\$ 25.500,00	R\$ 102.000,00

Fonte: Elaboração própria

A partir da apuração dos locais de realização dos projetos, uma primeira análise buscou verificar os tipos de locais contemplados por cada um, classificando-os da seguinte forma:

Associação: organizações da sociedade civil (associações de bairro, entidades de classe, associações profissionais, pontos de cultura, entre outras).

Circuito regular: salas de cinema que integram a rede comercial da cidade (rede Espaço Itaú, rede Cinemark, Centro Cultural São Paulo, entre outros).

Equipamento público: instituições de uso público, que não salas oficiais de cinema (escolas, CEUs, unidades Sesc, casas de cultura, bibliotecas, teatros, entre outros).

Espaço público: locais abertos e públicos que recebem exibições ao ar livre e/ou locais de passagem/circulação de pessoas (praças, parques, ruas, entre outros).

Local privado: estabelecimentos comerciais ou de prestação de serviços voltados a públicos específicos (lojas, espaços para convenções, bares, entre outros).

A partir desses critérios, foram eleitos perfis dos locais de realização dos projetos, buscando-se verificar tipologias de atuação territorial para cada caso. Por esse mecanismo, constatou-se uma significativa predominância de projetos realizados exclusivamente em salas do circuito regular. Interessante notar ainda que, à parte disso, o perfil consecutivamente mais recorrente foi a composição do circuito regular com espaços públicos.

TABELA 2: PROJETOS POR PERFIL DE LOCAIS DE REALIZAÇÃO

PERFIL DE LOCAIS DE REALIZAÇÃO *	LEI ROUANET	PROAC	PROGRAMA VAI	TOTAL
ASSOCIAÇÃO	0	1	0	1
ASSOCIAÇÃO; EQUIPAMENTO PÚBLICO	2	2	1	5
ASSOCIAÇÃO; EQUIPAMENTO PÚBLICO; LOCAL PRIVADO	1	1	0	2
ASSOCIAÇÃO; ESPAÇO PÚBLICO	0	0	1	1
CIRCUITO REGULAR	22	9	0	31
CIRCUITO REGULAR; EQUIPAMENTO PÚBLICO	1	2	0	3
CIRCUITO REGULAR; EQUIPAMENTO PÚBLICO; ESPAÇO PÚBLICO	0	1	0	1
CIRCUITO REGULAR; EQUIPAMENTO PÚBLICO; LOCAL PRIVADO	1	0	0	1
CIRCUITO REGULAR; ESPAÇO PÚBLICO	4	4	0	8
CIRCUITO REGULAR; LOCAL PRIVADO	0	1	0	1
EQUIPAMENTO PÚBLICO	0	2	0	2
ESPAÇO PÚBLICO	2	1	2	5
LOCAL PRIVADO	1	1	0	2
SEM INFORMAÇÃO	11	8	0	19
TOTAL	45	33	4	82

Fonte: Elaboração própria

* Não foi verificado nenhum projeto que contemple os quatro tipos de locais.

Embora os projetos priorizem em seu formato o circuito regular, ao analisar individualmente as ações realizadas por cada projeto, verificou-se a predominância de eventos em equipamentos públicos, que configuram 44% das ações, em contraposição aos 36% das ações no circuito regular,⁵ ou seja, os projetos que beneficiam equipamentos públicos realizam, em geral, um número de ações superior àqueles direcionados ao circuito regular.

⁵ Neste estudo foram consideradas apenas as ações realizadas no município de São Paulo. Como o cálculo do investimento por ação foi estimado a partir do fracionamento do recurso total atribuído ao projeto, e alguns englobam ações também em outros municípios, algumas ações contarão com distorções no valor atribuído.

TABELA 3: AÇÕES POR TIPO DE LOCAL DE REALIZAÇÃO.

TIPO DE LOCAL*	LEI ROUANET	PROAC	PROGRA- MA VAI	% AÇÕES POR TIPO	INVESTIMENTO TOTAL POR TIPO**	INVESTIMENTO MÉDIO POR TIPO
ASSOCIAÇÃO	9	9	2	5%	R\$ 1.837.582,16	R\$ 91.879,11
CIRCUITO REGULAR	65	73	0	36%	R\$ 26.336.066,04	R\$ 190.841,06
EQUIPAMENTO PÚBLICO	74	92	1	44%	R\$ 4.101.371,87	R\$ 24.559,11
ESPAÇO PÚBLICO	18	7	5	8%	R\$ 6.468.469,60	R\$ 215.615,65
LOCAL PRIVADO	3	3	0	2%	R\$ 2.466.347,39	R\$ 411.057,90
SEM INFORMAÇÃO	11	8	0	5%	R\$ 14.034.750,48	R\$ 738.671,08
TOTAIS	180	192	8	100%	R\$ 55.244.587,54	R\$ 145.380,49

Fonte: Elaboração própria.

* A quantificação por tipo de local considera as ações (e não os projetos), registrando ocorrências múltiplas nos casos de projetos que contemplem mais de um tipo de local, chegando, por isso, a valores totais superiores aos totais de projetos.

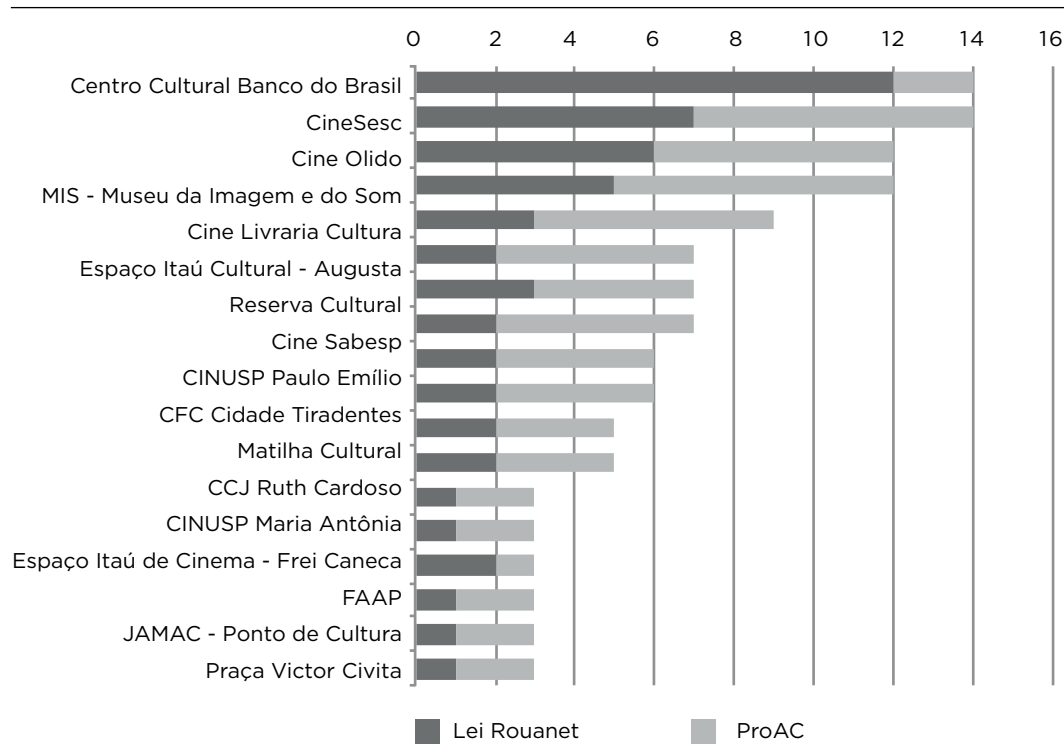
** Para cálculo de investimento por tipo de local, foram considerados os números de ações e as respectivas frações do investimento total no respectivo projeto, de modo que para um projeto com cinco ações, considerou-se para cada ação o corresponde a 1/5 do recurso total do projeto.

Em termos dos investimentos, no entanto, alguns pontos merecem ser exaltados. Embora o maior número de ações se dê em equipamentos públicos, os eventos nesses locais consomem apenas R\$ 4.101.371,87, enquanto as ações no circuito regular contam com um montante R\$ 26.336.066,04. Se verificado o corresponde valor médio por ação, tem-se R\$ 24.559,11 para cada ação em equipamentos públicos e R\$ 190.841,06 para aquelas realizadas no circuito regular. Curioso notar que as ações em espaços públicos e locais privados, por sua vez, contam com investimentos médios por ação ainda superiores aos praticados no circuito regular, chegando a dobrar, no caso dos locais privados.

No que se refere aos programas, vale notar que não foram verificadas ações do Programa VAI nem em salas do circuito regular, nem em locais privados, o que comprova ser o valor do aporte determinante na definição das tipologias de projetos.

Ao analisar os locais específicos de realização dessas ações, a concentração em alguns pontos é bastante acentuada. No topo do ranking, o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) e o CineSesc concentram catorze ações cada um, seguidos pelo Cine Olido e pelo MIS, cada um com doze ações identificadas.

GRÁFICO 1: LOCAIS COM MAIOR NÚMERO DE AÇÕES PREVISTAS (INCLUÍDOS APENAS LOCAIS COM TRÊS OU MAIS AÇÕES)



Fonte: Elaboração própria.

Vale atentar que no caso do CCBB a contribuição pela Lei Rouanet é muito superior à do ProAC, ao contrário dos demais locais, onde os dois programas incidem de forma equilibrada. Tal fato relaciona-se, provavelmente, ao porte financeiro da instituição bancária e seu consequente potencial de investimento via renúncia fiscal.

ESPACIALIZAÇÃO DOS DADOS

Feitas as análises iniciais, os dados apurados foram então espacializados, buscando-se a visualização da distribuição dos investimentos no território. Essa espacialização priorizou três aspectos considerados fundamentais para o entendimento do cenário de investimentos na cidade, os quais serão apresentados a seguir.

DISTRIBUIÇÃO DAS AÇÕES NO TERRITÓRIO

Confirmando a hipótese inicialmente levantada, a espacialização das ações analisadas aponta para uma maior concentração de ações nas regiões centrais do município, sendo inclusive significativa a sobreposição de ocorrências nos mesmos locais de realização. Essa sobreposição acontece, sobretudo, nos cinemas do circuito regular.

Ainda em relação à tipologia dos locais, curioso notar que as ações situadas nas regiões centrais são, em geral, vinculadas a salas do circui-

to regular, enquanto as ações situadas nos bairros mais periféricos referem-se, predominantemente, a eventos em equipamentos públicos, no que pesa sobremaneira a presença dos CEUs. Nesses casos, a sobreposição de ações não se mostra muito recorrente, configurando um quadro de maior diversidade de espaços por um lado, porém, menor frequência de eventos, por outro.

Importante notar que 27 dos 96 distritos do município não contabilizaram ações.

DISTRIBUIÇÃO DAS PROPONENTES NO TERRITÓRIO

O mapeamento dos endereços das proponentes revelou um quadro de ainda maior concentração: há raros casos de produtoras situadas na zona Leste e nenhuma ocorrência nas periferias norte e sul da capital. Além da maioria absoluta das proponentes estarem concentradas no miolo central da cidade, o investimento nestes casos é esmagadoramente superior àquele direcionado às proponentes situadas em distritos periféricos.

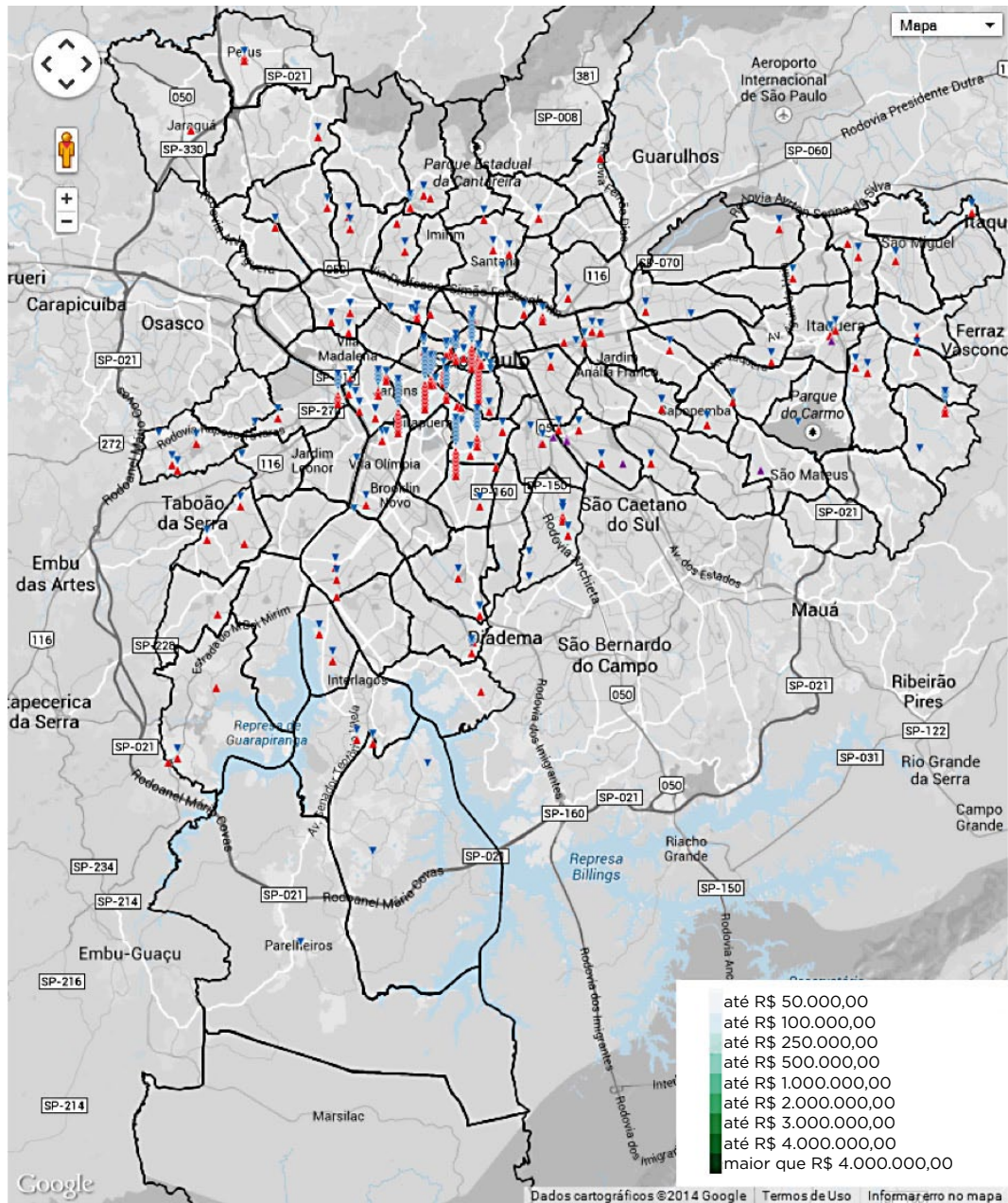
DISTRIBUIÇÃO DOS INVESTIMENTOS NO TERRITÓRIO

A análise da distribuição dos investimentos na cidade partiu da divisão administrativa por distritos, organizando-os segundo faixas de investimentos. Essa espacialização confirmou mais uma vez a hipótese inicialmente colocada: os bairros centrais são contemplados por volumes de investimentos bastante superiores aos bairros periféricos. Conforme mapa que segue, os investimentos mais elevados estão nos distritos Vila Mariana e Pinheiros, seguidos por Bela Vista, Consolação, Barra Funda e Sé, ou seja, todos concentrados no miolo central da cidade. Os distritos periféricos, por sua vez, enquadram-se nas faixas de investimento mais baixas, havendo 27 distritos sem investimento algum.

Em termos de valores, enquanto alguns distritos contam com valores inferiores a R\$ 20.000,00, os mais favorecidos – Vila Mariana e Pinheiros – contam, respectivamente, com R\$ 6.489.680,01 e R\$ 4.662.568,16.

Apesar da nítida concentração de investimentos nos distritos centrais, vale mencionar a presença de ações em diversos distritos periféricos, o que está vinculado, sobretudo, à realização de eventos em equipamentos públicos, entre eles os CEUs e os Centros Culturais de Cidade Tiradentes e da Vila Nova Cachoeirinha.

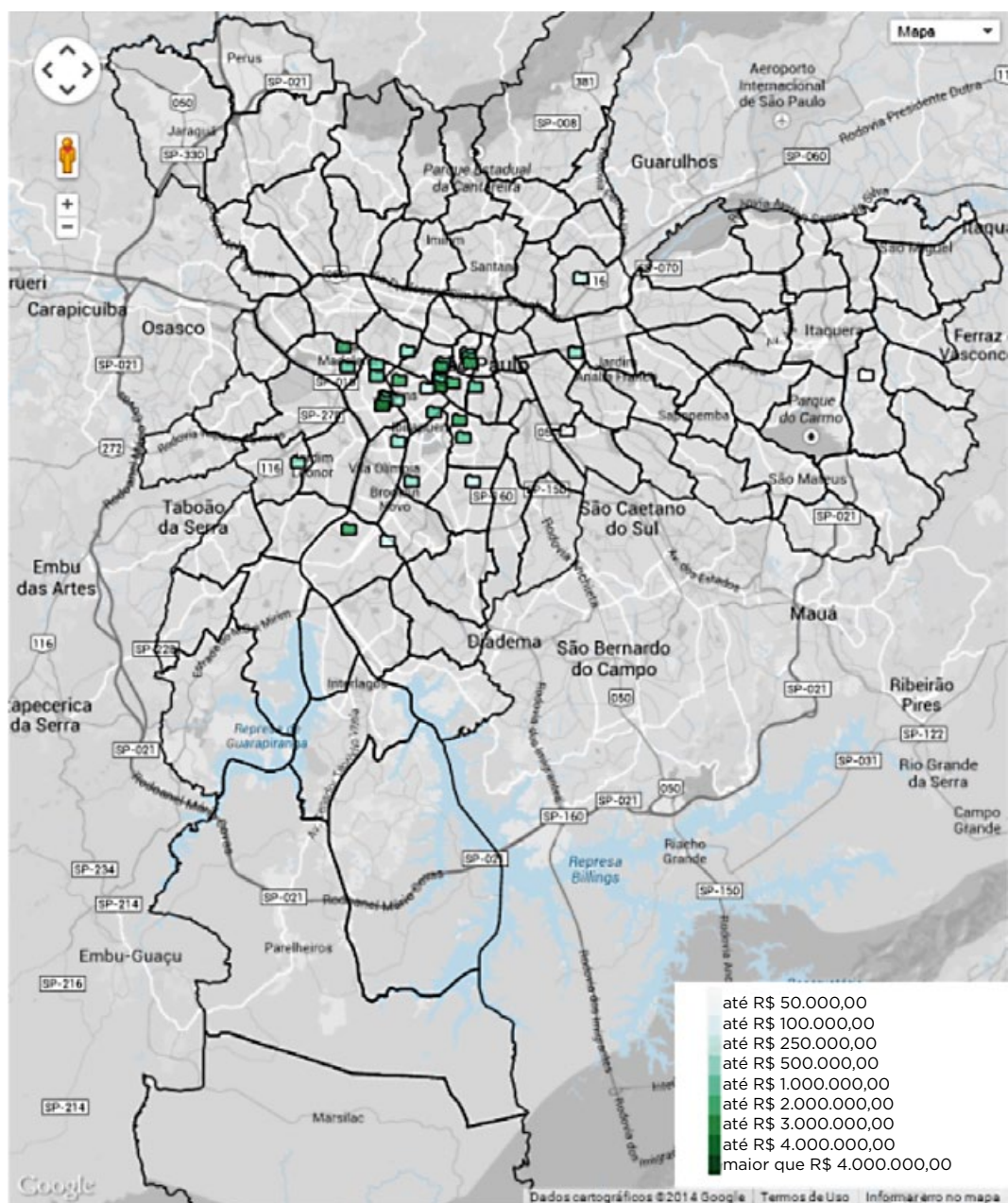
MAPA 1: DISTRIBUIÇÃO DAS AÇÕES DE DIFUSÃO AUDIOVISUAL NO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO, POR PROGRAMA.



Fonte: Elaboração própria.

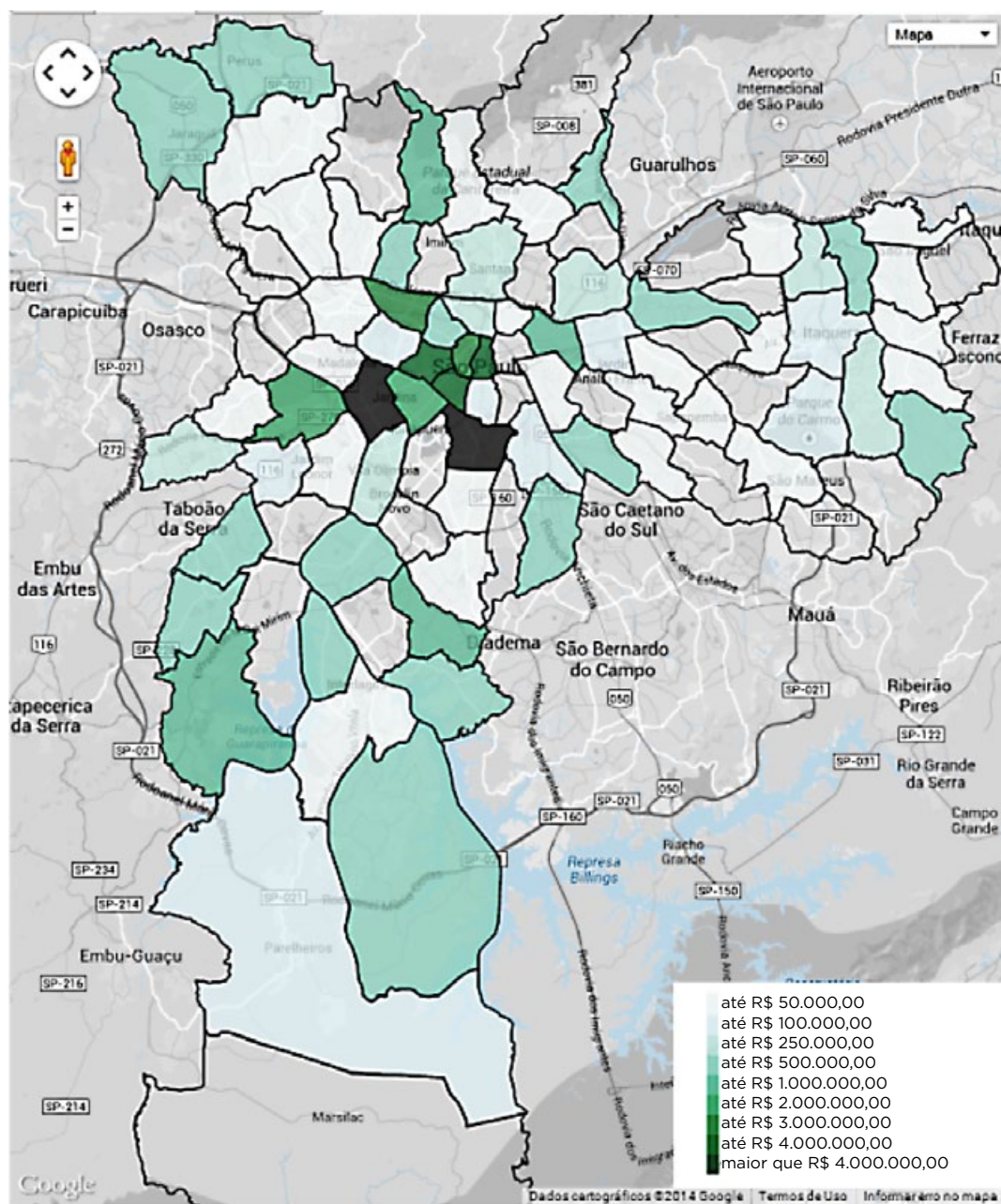
Disponível em: <http://www.coletivo.info/mapas/investaudiovisual.html>.

MAPA 2: DISTRIBUIÇÃO DAS PROPONENTES NO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO, POR PORTE DE INVESTIMENTO.



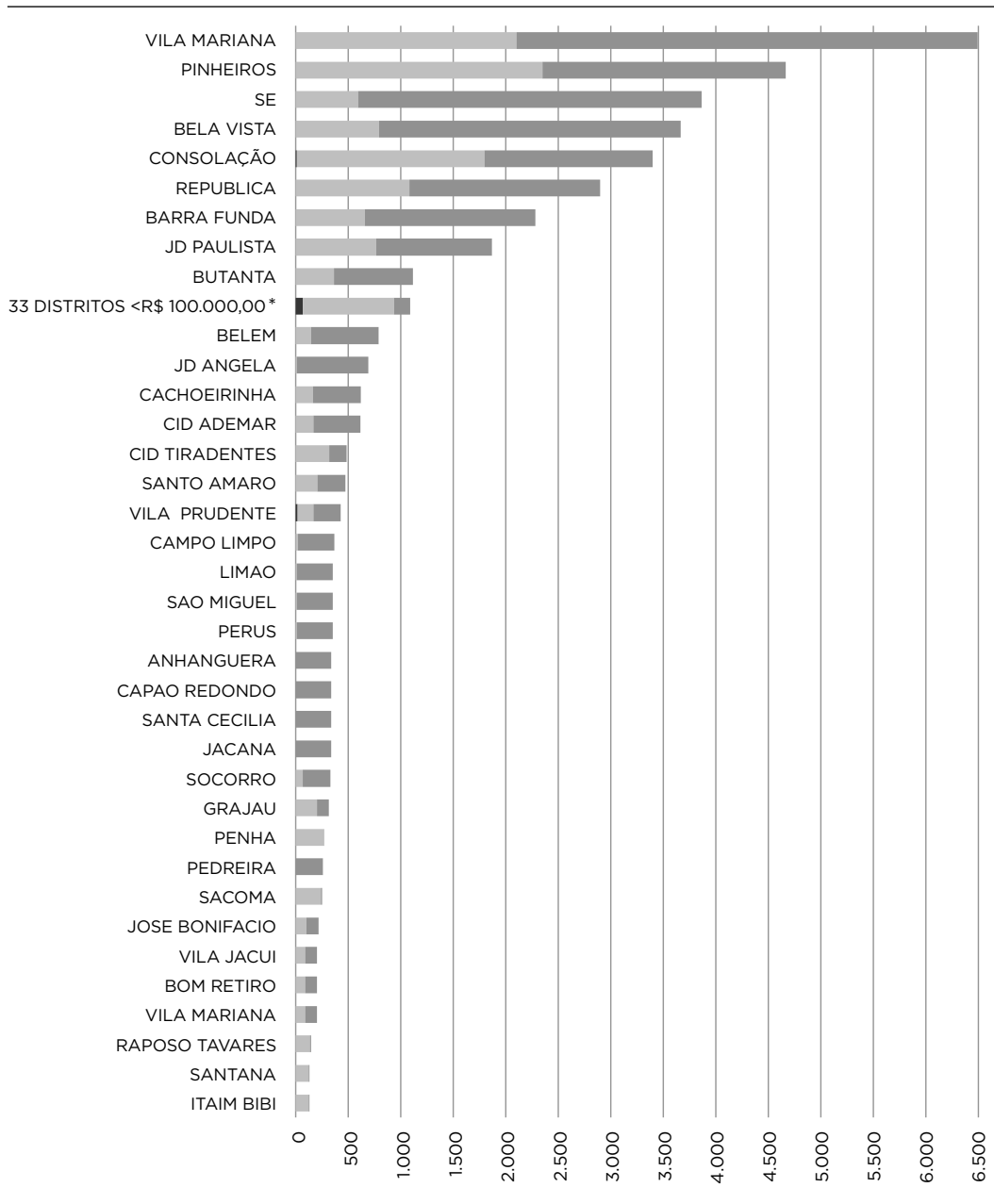
Fonte: Elaboração própria.
Disponível em: <http://www.coletivo.info/mapas/investaudiovisual.html>.

MAPA 3: DISTRIBUIÇÃO DO INVESTIMENTO EM DIFUSÃO AUDIOVISUAL NO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO, POR DISTRITO.



Fonte: Elaboração própria.
Disponível em: <http://www.coletivo.info/mapas/investaudiovisual.html>.

GRÁFICO 2: DISTRIBUIÇÃO DO INVESTIMENTO EM DIFUSÃO AUDIOVISUAL, POR DISTRITOS E PROGRAMAS



Fonte: Elaboração própria.

* Somatória do investimento nos 33 distritos que contam com valores individuais inferiores a R\$100.000,00.

CONCLUSÃO

SOBRE INVESTIMENTOS PÚBLICOS E TERRITORIALIDADES URBANAS

Território, assim, em qualquer concepção, tem a ver com poder, mas não apenas o tradicional “poder político”. Ele diz respeito tanto ao poder no sentido mais concreto, de dominação, quanto ao poder no sentido mais simbólico, de apropriação. [...] A territorialidade, além de incorporar uma dimensão estritamente política, diz respeito também às relações econômicas e culturais, pois está “intimamente ligada ao modo como as pessoas utilizam a terra, como elas próprias se organizam no espaço e como elas dão significado ao lugar”. (Haesbaert *in*: Heidrich *et al.*, 2008, pp. 20-21)

Segundo Haesbaert (2008), a definição de “território” caminha sempre entre duas referências extremas – uma de caráter funcional e outra de caráter simbólico –, as quais se revezam em intensidade, mas estarão sempre simultaneamente presentes. Para o autor, em um esquema genérico de extremos, essa relação “funcionalidade *versus* simbolismo” se expressaria, por exemplo, e respectivamente, nas relações “processo de dominação *versus* processo de apropriação”, “territórios da desigualdade *versus* territórios da diferença”, “território como recurso (valor de troca) *versus* território como valor” (valor simbólico). Neste estudo, que busca avaliar processos culturais, interessa discutir, sobretudo, os territórios ditos simbólicos, particularmente em seus processos de apropriação e consolidação de relações afetivas com o espaço urbano. A estes processos denominam-se territorialidades.

Assim, de forma muito sintética e breve, o território é a forma espacial instrumentalizada como forma de poder, pelo domínio sobre a distribuição ou simplesmente pelo controle dos objetos espacializados; a territorialidade é a estratégia específica pela qual se opera o controle ou o domínio sobre esse espaço. (Gomes *in*: Heidrich *et al.*, 2008, p. 38)

A análise dos projetos aqui apresentada, ao classificar as ações em tipos de locais, partiu da constatação de tipologias espaciais distintas vinculadas à atividade de exibição: salas de cinema (circuito regular), equipamentos públicos, espaços públicos, locais privados e associações. Se considerado o conceito de territorialidade, ou seja, as dinâmicas pela qual esses espaços são ocupados, alguns arranjos podem ser claramente identificados:

- as salas de cinemas de rua;
- as salas de cinemas de shoppings;
- as exposições em equipamentos públicos; e
- as exposições em espaços públicos.

Em relação às salas de cinema do circuito regular, embora compartilhem entre si formatos de uso semelhantes, o que as define enquanto territorialidades são as relações que seus públicos, atraídos pela atividade de exibição, desenvolvem com o espaço. Neste sentido, as dinâmicas são bastantes particulares a cada uma das tipologias sugeridas.

As salas de cinema de rua, não só por se configurarem exclusivamente como salas de cinema, mas também por contarem, em geral, com programações preferencialmente voltadas a filmes ditos “de arte”, concentram prioritariamente um público cinéfilo, ou seja, particularmente interessado em cinema e que frequenta com regularidade esses espaços (Stefani, 2009). Esse público muitas vezes tece relações interpessoais a partir do interesse comum, o que transforma esses espaços em requisitados pontos de encontro ditos “de nicho”.

Já as salas de shoppings, em geral integrantes dos chamados *multiplex*, tendem a atrair um público variado, que busca lazer, e não necessariamente a sessão de cinema. No entanto, embora seja um contexto menos especializado, as salas de shoppings constituem também uma territorialidade fortemente definida: apesar do público não cinéfilo e da vinculação dessas salas aos shoppings centers, tecem-se também, neste caso, relações interpessoais e territoriais, contudo a partir de outros interesses, sejam de socialização, de consumo, entre outros.⁶

Além de configurações arquitetônicas diversas – as salas de rua comunicam-se diretamente com o espaço público enquanto as salas de não se conectam com o espaço exterior –; em termos de localização, fica visível a concentração das salas de cinema de rua nas regiões mais centrais, com ênfase para o eixo da avenida Paulista, enquanto as salas de shoppings mostram-se distribuídas pelo anel intermediário da cidade.

Já no que se refere às exibições em equipamentos públicos, verificou-se que as ações, em geral, vêm sempre atreladas a atividades de formação, como oficinas e workshops, e/ou contam com temática pedagógica, como meio ambiente, direitos humanos, etc. Como a maioria destes equipamentos são escolas, as sessões são predominantemente compostas por alunos, em uma espécie de atividade extracurricular.

No caso das exibições em espaços públicos, formatos específicos costumam ser desenvolvidos, como os projetos em formato drive-in ou os projetos itinerantes. Nesses casos, o público-alvo é variado, composto basicamente pelas populações locais.

6 Vale mencionar que poucas salas de cinema de shoppings são contempladas pelos projetos aqui avaliados. Isso se deve, provavelmente, ao fato de as mostras e festivais trazerem, em geral, títulos mais densos e com menor apelo comercial, o que as faz optar pelas salas mais alinhadas a esses formatos.

Considerando a vinculação entre o formato dos projetos e o tipo de espaço onde se realiza, fica nítida a divisão da cidade em três anéis concêntricos: enquanto as salas de cinema de rua se concentram no miolo central, com as mostras de festivais de maior porte, no anel intermediário estão as salas de shoppings, com eventos mais pontuais, já nas periferias encontram-se mostras temáticas e ações prioritariamente voltadas à formação de público, situadas, em geral, em equipamentos públicos e associações locais.

Interessante notar que são raros os casos que combinam diferentes tipologias de espaços. Em geral, os projetos são direcionados já em sua definição para tipos de locais específicos. Tal procedimento poderia ser um ponto positivo, enquanto reconhecimento das particularidades locais, seja de público, seja de vocação etc. No entanto, o que se percebe é que mostras e festivais de maior porte pouco chegam aos bairros periféricos, o que torna privilégio de apenas uma parcela da população o acesso a esses ambientes. Nota-se uma espécie de estereotipagem das ações, não havendo de fato um diálogo com as dinâmicas locais, mas sim uma suposição do que se imagina pertinente para cada local.

Embora em determinados aspectos seja mais cabível, do ponto de vista urbanístico, promover a interligação entre centros e periferias a prover os bairros periféricos de serviços similares aos encontrados nas regiões centrais (Jacobs, 2011), a oferta de opções de lazer nas periferias faz-se fundamental ao entender tais atividades como parte importante da rotina dos cidadãos. Nesse sentido, estender as redes torna-se uma estratégia crucial para garantir a vitalidade desses locais. Dessa forma, estimulam-se as relações de apropriação simbólica dos territórios, favorecendo a identidade local.

Mais do que garantir o acesso ao cenário cultural da cidade, a ocupação de espaços por programações variadas, comuns ao circuito oficial da cidade, tende a inibir a consolidação de territórios de dominação e estimular a configuração de territórios simbólicos, uma vez que evita a apropriação individual dos espaços e o conseqüente direcionamento aos interesses de determinados grupos. Nesse contexto, cabe à política cultural enfatizar a realização de ações e projetos, sobretudo, nas regiões menos inseridas na dita cidade formal.

No entanto, para que os projetos dialoguem com esses espaços, é fundamental conhecer as realidades locais e reconhecer estas dinâmicas na definição das ações a serem contempladas. Entender os bairros periféricos como uma única “periferia” é sabidamente um equívoco. A diversidade coloca-se como a característica por excelência das grandes cidades e as periferias são protagonistas nesses processos. Diversas territorialidades se configuram, cruzando limites administrativos, o que se acentua a partir da potencialidade das ferramentas virtuais. Já não cabe mais

falar em bairros enquanto territórios específicos, mas sim enquanto cenários de diversas territorialidades. A discussão do espaço urbano passa a contar com um novo ponto de partida, que é a multiterritorialidade.

O território, como espaço dominado e/ou apropriado, manifesta hoje um sentido multiescalar e multidimensional que só pode ser devidamente apreendido dentro de uma concepção de multiplicidade, de uma multiterritorialidade. E toda ação que efetivamente se pretenda transformadora, hoje, necessita, obrigatoriamente, encarar esta questão: ou se trabalha com a multiplicidade de nossos territórios, ou não se alcançará nenhuma mudança positivamente inovadora. (Haesbaert *in*: Heidrich *et al.*, 2008, p. 34)

Em síntese, o estudo aqui colocado atesta que a política pública de suporte à difusão audiovisual vem fortalecendo territorialidades urbanas na cidade, o que se desdobra em uma análise de duas faces: se entendida como alinhamento às realidades locais, essa política pode ser encarada de forma positiva, uma vez que reforça territorialidades já instituídas; no entanto, ao verificar estarem essas territorialidades ainda muito atreladas a delimitações espaciais da cidade, entende-se que fortalecê-las pode significar também uma intensificação das diferenças entre centro e periferia.

O entendimento dos territórios como estruturas capazes de abrigar múltiplas territorialidades assume então papel fundamental e passa a ser entendido como aspecto importante na definição de ações culturais para a cidade. Se bem direcionada, a política pública pode gerar impactos positivos nos arranjos territoriais já delineados, de modo a preservar as territorialidades, contudo, estimulando-as a cruzar os limites espaciais impostos pelo desenho urbano.

A espacialização de dados gerada para este estudo está disponível na página virtual <http://www.analouback.com.br/investaudiovisual>. Créditos de programação: Fábio Andrade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO. “Consulta Pública de Projetos: ProAC ICMS”. Disponível em: <http://www.cultura.sp.gov.br/portal/site/PAC/consultapublica>. Acesso em mar. De 2014.
- HAESBAERT, R. *Territórios alternativos*. Niterói: Eduff. São Paulo: Contexto, 2002.
- HEIDRICH, A. L.; COSTA, B. P. da; PIRES, C. L. Z.; UEDA, V. (orgs.). *A emergência da multiterritorialidade. A resignificação da relação do humano com o espaço*. Canoas: Ead.Ulbra. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

JACOBS, J. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

LEFEBVRE, H. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.

MINISTÉRIO DA CULTURA. “Salic Net: Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura”. Disponível em: <http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/Salicnet/Salicnet.php#>. Acesso em mar. De 2014.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE SÃO PAULO. “Programa VAI”. Disponível em: <http://programavai.blogspot.com.br/p/projetos.html>; www.programavai.cc. Acesso em mar. De 2014.

STEFANI, E. B. *A geografia dos cinemas no lazer paulistano contemporâneo: redes e territorialidades dos cinemas de arte e multiplex*. São Paulo: dissertação de mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH USP, 2009.

A GESTÃO E O GESTOR CULTURAL: UMA ANÁLISE DE CARACTERÍSTICAS

Cleverson Rago Ferreira¹

RESUMO: A gestão cultural, nova atividade profissional na área de gestão, pode ser entendida como um tipo de administração voltada à área da cultura. No entanto, há importantes especificidades relacionadas ao seu objeto de trabalho – que são os “bens culturais” –, ou seja, bens não materiais, com valores simbólicos e ligados às emoções e experiências, próprio da arte. Isso concede à Gestão Cultural características diferenciadas na gestão dos públicos envolvidos, na mediação cultural (o gestor como educador) e na curadoria crítica. Portanto, os bens simbólicos exigem tratamento diferenciado em sua gestão e o desafio destes gestores é articular as exigências do mercado com as singularidades da gestão das artes e dos bens culturais. O presente trabalho se propõe a discutir essas questões, com o objetivo de contribuir para a análise da formação do gestor cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Gestão; Gestão Cultural; Gestor Cultural.

ABSTRACT: Cultural management, a new professional activity in management (or administration), can be understood as a kind of administration related to the cultural area. However, there are important specificities connected with its object of work - cultural heritage - non-material art with symbolic value, related to emotion and experience, typical of art, which gives it differentiated characteristics in the aspects of the area, namely the management of the public involved, the cultural mediation (manager as educator) and the critical curatorship. Therefore, symbolic heritage demands a differentiated treatment in its management and the challenge of these managers is to articulate the specificities of this market with the singularities of the arts and cultural heritage. The present work aims at discussing these questions in order to contribute to the analysis of the cultural curator training.

KEYWORDS: Management; Cultural Management; Cultural Manager.

INTRODUÇÃO

Nos últimos anos foi impossível ficar indiferente à expansão da economia cultural, impulsionada pelo desenvolvimento das novas tecno-

¹ Graduado em Educação Física pela Universidade de São Paulo, com pós-graduação em administração e sociologia do lazer. É técnico de programação do SESC São Paulo.

logias de informação e inovação em âmbito mundial. Segundo Juliano (2010), “com o deslocamento do foco das atividades industriais para as atividades com base nos recursos intelectuais, alteraram-se as formas de criação, produção, distribuição e consumo dos bens culturais, e assim impulsionou-se o entrelaçamento entre cultura e economia”. No entanto, existe uma relação muito próxima entre as transformações sociais, políticas e históricas nas sociedades com o fortalecimento do mercado cultural e com a expansão na capacidade de produção artística.

Neste contexto, as artes e a cultura têm se destacado como alternativas de diversão e lazer, passando a ocupar, em alguns casos, importante papel como investimentos rentáveis inseridos no mundo capitalista. Nas últimas décadas, tem-se assistido a um aumento do número de museus, teatros, cinemas, locais para espetáculos e apresentações artísticas, bem como um aumento da quantidade da oferta de espetáculos, exposições e demais eventos artísticos e culturais.

Entretanto, se o debate acerca dos impactos socioculturais das atividades artísticas e da sua importância na sociedade moderna tem crescido substancialmente, muito pouco se tem produzido e debatido sobre as formas de administrar e conduzir essas atividades, ou seja, a gestão cultural. Consequentemente, surgem também novos personagens que compõem as categorias profissionais do campo da cultura – notadamente conhecido como gestor cultural.

Verifica-se que a produção – empírica e científica, que tem o gestor das organizações culturais como foco principal – é pequena. Pouco se pesquisa sobre esse profissional, talvez isso possa ser explicado pela dualidade das atividades exercidas por ele, ou seja, na maioria dos casos é o próprio artista quem exerce o duplo papel de criador e gestor.

Para desenvolver suas atividades, o gestor cultural deve atuar a partir de um conjunto de conhecimentos, habilidades e atitudes próprias e específicas da sua função. Isso significa que ao gestor das organizações da área artística e cultural requerem-se outras competências inerentes a essas atividades.

A proposta deste estudo é tentar identificar a gestão cultural como um tipo peculiar de gestão (tratamos aqui o termo “gestão” como sinônimo de administração), enquanto área de conhecimento no campo das ciências humanas, assim como destacar o papel do gestor cultural como *sui generis*, identificando suas características e particularidades de atuação.

A análise destes termos – “gestão”, “gestão cultural” e “gestor cultural” – pode auxiliar a identificar pontos em comuns e, principalmente, proporcionar a reflexão para a formação e qualificação destes profissionais tão importantes no setor da cultura.

GESTÃO E GESTÃO CULTURAL

De acordo com Chiavenato (1993), a gestão é um fenômeno universal do mundo moderno. Cada organização requer a tomada de decisões, a coordenação de múltiplas atividades, a condução de pessoas, a avaliação do desempenho dirigido a objetivos previamente determinados, a obtenção e alocação de diferentes recursos etc. Numerosas atividades administrativas desempenhadas por diversos administradores, voltadas para tipos específicos de áreas e problemas, precisam ser realizadas em cada organização. O profissional pode ter uma formação de origem, uma especialidade, mas a partir do momento em que é colocado como administrador (supervisor, chefe, gerente, diretor etc.), precisa dedicar-se a uma série de responsabilidades que lhe exigirão conhecimentos e posturas completamente novos e diferentes que a sua especialidade não lhe ensinou: daí o caráter eminentemente universal da administração.

O gestor ou administrador é um profissional com uma formação extremamente ampla e variada. Ele precisa conhecer disciplinas diversas como matemática, direito, psicologia, sociologia, estatística; gerencia pessoas que executam ou planejam tarefas, que lhe são subordinadas ou estão no mesmo nível ou acima dele; estar atento aos eventos passados e presentes, bem como às previsões futuras, pois seu horizonte deve ser maior por ser o responsável pela direção de outras pessoas; e lidar com situações dentro da empresa ou fora dela. O gestor é um educador, no sentido de sua orientação modificar comportamentos e atitudes. Ele também é um agente cultural, pois pode alterar a cultura organizacional. A gestão não é um fim em si mesma, mas um meio de realizar as coisas da melhor forma possível, com o menor custo e maior eficiência e eficácia.

Os gestores são essenciais a qualquer organização dinâmica e bem-sucedida. São pessoas que devem planejar, dirigir e controlar as operações do negócio. Qualquer que seja a empresa, apesar das diferentes atividades envolvidas, possuem pontos comuns: os problemas administrativos, os planos e diretrizes, a avaliação de resultados, a necessidade de coordenar e controlar as operações para o alcance dos objetivos portanto, os aspectos básicos da administração são comuns a qualquer tipo de organização, segundo a *Teoria Neoclássica* de Peter F. Drucker. Já Fayol (citado por Chiavenato, 1993), fundador da *Teoria clássica da administração*, define o ato de administrar como o de prever, organizar, comandar, coordenar e controlar. A *Teoria clássica* trata a administração como ciência, dentro do campo das ciências humanas.

Para muitos autores contemporâneos, o termo “administração”, enquanto campo das ciências humanas, tem sido usado como sinônimo de “gestão”, entendendo-a como uma administração mais específica voltada para determinada área (como a financeira, recursos materiais, humanos,

tecnologia, comunicação etc.). Assim, a gestão espera que uma determinada organização, seja ela qual for, atinja seus objetivos, os quais foram criados por meio da gestão de seus recursos (humanos, físicos, materiais e de equipamentos, financeiros, entre outros).

A GESTÃO DA CULTURA

Compreende-se, através da ênfase na estrutura, que a organização formal seja uma disposição das partes que a constituem e o relacionamento entre suas partes. Já a organização informal caracteriza-se nos usos e costumes, nas tradições, nos ideais e nas normas sociais. As manifestações da organização informal não precedem da lógica: estão relacionadas com o senso de valores e os estilos de vida, aproximando-se, dessa forma, aos valores mais “simbólicos” dos campos da arte e da cultura.

Ainda em Chiavenato (1993), encontramos referências à organização informal como um sistema aberto: “uma empresa é um sistema criado pelo homem e mantém uma dinâmica interação com o seu meio ambiente, um conjunto de partes em constante interação e interdependência, constituindo um todo sinérgico orientado para determinados propósitos ou fins, e em permanente relação de interdependência com o ambiente externo (interdependência como capacidade de influenciar o meio externo e ser influenciado por ele)”.

As organizações culturais precisam ser sistematicamente ajustadas às condições ambientais, sendo a organização de natureza sistêmica, isto é, um sistema aberto, com as variáveis institucionais apresentando um complexo inter-relacionamento entre si e o ambiente, com as variáveis ambientais funcionando como independentes, enquanto as variáveis organizacionais são dependentes do ambiente. Não há nada de absoluto nos princípios da organização. Os aspectos universais e normativos devem ser substituídos pelo critério de ajuste entre organização e ambiente. Dessa forma, a maioria das organizações culturais, a princípio, nasce da lógica “informal”, mas precisa se adaptar rapidamente para a sobrevivência, o que por si só já confere à gestão cultural propriamente dita um caráter particular. Muitas vezes observamos a falta de profissionalização do setor, podendo ser explicado informalmente como as instituições começam a se estruturar. As organizações ligadas à arte e à cultura têm suas origens na formação de grupos informais, muitas vezes amadores, que com o passar do tempo vão se fortalecendo até atingir um ponto decisivo: ou se tornam profissionais ou continuam amadores.

A instabilidade desse mercado é outra característica marcante. O ramo da arte e da cultura sofre não só influência macroeconômi-

ca, como uma recessão prolongada, mas também de natureza político-administrativa, visto que os órgãos públicos possuem geralmente responsabilidade sobre o setor, que se deve tanto pela administração de espaços para apresentações quanto pela criação ou desativação de leis de incentivo.

Segundo Juliano (2010), as organizações culturais são ainda sistemas de organizações mediadoras do fluxo de bens entre produtores (artistas) e consumidores (públicos), e gerir essas instituições tem sido particularmente desafiante para os gestores culturais. As dificuldades enfrentadas por eles em seu trabalho diário devem-se, em grande parte, à natureza única dos bens culturais. Os autores Lampel, Lant e Shamsie, também citados por Juliano, consideram bens culturais como “bens não materiais, direcionados a um público de consumidores para os quais geralmente tem uma função mais estética ou expressiva do que uma função utilitária”. Por isso a dificuldade em lidar com um produto que não está alinhado com as práticas de consumo tradicionais, e menos ainda com a produção e gerenciamento desses bens.

O bem cultural exige uma postura de gestão diferenciada na medida em que seu valor não está em si mesmo, no seu valor de uso, mas sim no que significa socialmente, na distinção social que possibilita, como explicitou Adorno (1988). A partir dos símbolos que influenciam a emoção e a percepção, o consumidor do bem cultural busca uma experiência, produto subjetivo e não utilitário com o qual o gestor cultural precisa aprender a lidar para intensificar a experiência gerada pelo bem cultural (Lampel, Lant e Shamsie, 2009). O poder simbólico é uma importante característica dos bens culturais, pois o produto cultural pode ser posto a serviço da dominação ou da emancipação e, nesse sentido, é um campo ideológico com repercussões importantes na vida cotidiana.

Por tudo isso, os autores Lawrence e Philips (2009) consideram que a dificuldade de gerenciar as indústrias culturais deve-se ao fato de que o foco da gestão não está na produção eficiente dos bens, e sim na manutenção de uma organização que precisa produzir e vender significados. A gestão de aspectos simbólicos dos produtos representa um desafio, pois os bens culturais precisam ser sustentáveis e valorizados pelos consumidores em longo prazo.

Ainda referindo-se à arte, suas formas representariam a única via de acesso ao mundo interior de sentimentos, reflexões e valores da vida, além de ser a única maneira de expressá-los e também de comunicá-los aos outros.

Com base no princípio da “arte pela arte”, isto é, da independência do artista em relação a qualquer imposição exterior (do poder, do dinheiro, da religião etc.), a nova ideologia estética se construiu na contramão da lógica do poder profissional. A conformidade à ideia de que o meio artísti-

co é (e deve permanecer) um espaço livre e fluido, o princípio de que tudo pode ser arte dependendo do ponto de vista que o construa como fato estético, a presunção de que a obra de arte implica exercício de decifração como condição do desfrute pleno da obra, tudo, enfim, veio consagrar a ideia da irredutibilidade do artista e da obra de arte a qualquer paradigma fixo de valor e sua repulsa a qualquer constrangimento externo ao meio artístico (Bourdieu, 1995).

Como é possível, portanto, estabelecer uma gestão eficiente com um quadro instável de trabalho, critérios subjetivos de sucesso, e de fontes de recursos e incentivo, que não garantem estabilidade financeira às empresas? A consequência final, no que nos interessa, é que as funções e ocupações de intermediação entre o artista (e a arte) e o público, ou seja, a gestão cultural e o gestor cultural, apresentam características próprias quando comparadas ao contexto geral da gestão.

O GESTOR CULTURAL

São as singularidades da gestão da cultura e dos bens culturais que subvertem a lógica de implantação das teorias de gestão tradicionais na área cultural, e exigem dos gestores culturais habilidades específicas para lidar com um produto diferenciado. Para usufruírem do apoio tanto da iniciativa privada como do setor público, os grupos de produção artística e cultural são obrigados a saírem do amadorismo ao se estruturarem como empresas. Essa exigência acaba refletindo no mercado ao fazer o gestor pensar ou olhar a organização como uma empresa. Assim, como todo mercado incipiente, esse ainda encontra-se em um estágio de regulamentação.

O gestor, nesse caso, refere-se àqueles ligados a organizações culturais propriamente ditas e também àqueles ligados a grupos ou companhias de produção cultural direta. Nas empresas artísticas, sua figura se confunde com a imagem e a trajetória do próprio grupo. O gestor, a pessoa que coordena, que gerencia a organização, além de assumir questões administrativas, também lida diretamente com os aspectos artísticos. O gestor dessas empresas originalmente é um artista que aos poucos foi se tornando um administrador. Essa transição de papéis não ocorre facilmente, pois lidar com questões burocráticas é visto como certo martírio para quem está acostumado a criar e a conviver com ambientes criativos diariamente.

Esta constatação é importante porque permite entender parte das dificuldades enfrentadas por esses profissionais e conseqüentemente pelas organizações que eles coordenam. Portanto, historicamente, a formação dessas empresas se dá de maneira informal até atingirem um determi-

nado estágio onde o futuro do grupo e do trabalho é questionado, ou seja, ou permanecem como amadores, ou passam a ser profissionais (no sentido de viverem financeiramente dessa profissão). Entretanto, apesar dessas dificuldades, seria importante que o gestor dessas empresas seja alguém relacionado com a arte e a cultura. Temos observado que dificilmente um gestor do meio administrativo, sem nenhuma formação artística, conseguiria gerir adequadamente uma organização artística. Contudo, o gestor não pode ser somente um artista tem de conciliar questões desses dois mundos. Transitar entre o artístico e o administrativo requer um esforço extra, mas fundamental para a organização e a sua continuidade. A ideia de que o gestor de empresas artísticas tem de ser um generalista, com uma visão ampla e com a capacidade de buscar em outros profissionais as qualidades e os conhecimentos que não possui, parece ser clara.

Se naturalmente há momentos delicados no mundo administrativo e que geram grande tensão, em empresas artísticas essa dificuldade parece ser mais exacerbada. O que talvez explique essa situação é justamente a falta de conhecimentos administrativos consistentes por parte de seus gestores. O mercado cultural, por sua vez, exige que esses profissionais estejam atentos não apenas aos aspectos subjetivos da cultura e dos bens simbólicos, mas também às regras de economia, marketing e política. Portanto, os gestores culturais tornaram-se um profissional basilar para atender às suas demandas e necessidades específicas dessas empresas. Cabe aos gestores encontrar meios pelos quais as organizações operem de forma eficiente e eficaz para responder aos desafios do ambiente. Evidentemente que, ao serem consideradas as características singulares das indústrias culturais, seus gestores precisarão acumular, além das habilidades inerentes ao processo gerencial, habilidades específicas da área cultural, uma vez que seu trabalho está relacionado aos bens simbólicos.

Além das atribuições em promover a produção de bens culturais e facilitar sua circulação, cuidando para que o acesso público a esses bens seja garantido, o gestor cultural precisa também problematizar e discutir continuamente sobre os aspectos inerentes à política cultural pública e privada; aprimorar os conhecimentos referentes às diversas formas de manifestações artísticas, atentando-se para as novas tendências. Espera-se também que o gestor cultural tenha sensibilidade artística e mantenha o diálogo entre o universo artístico-cultural, o poder público, o meio empresarial e a sociedade civil como um todo.

O gestor cultural constitui-se como parte fundamental da cadeia produtiva da cultura ao desempenhar a função de organização artística, que se concretiza através do acionamento de uma variedade de recursos financeiros, materiais, técnicos, tecnológicos, humanos, entre outros, para tornar viável e dar concretude aos produtos e eventos decorrentes dos processos de imaginação e invenção desenvolvidos pelos criadores cultu-

rais (Rubim, 2005). O gestor cultural, ao ocupar o papel de mediador da produção cultural, parece contribuir para a potencialização das relações socioeconômicas, além de influenciar diretamente na formação de público e no acesso às artes. Ainda no contexto da gestão cultural, citamos Durand (2012), “[...] a construção, ainda incipiente, de uma nova identidade: o gestor de cultura. Como ocupação emergente, do setor terciário, situada na interseção dos campos artístico, político-administrativo (e gerencial privado), seu entendimento passa por uma análise desses dois espaços, cada qual com sua lógica”.

Em relação ao campo artístico citado por Durand, destaco três papéis do gestor cultural merecedores de análise, que são diferenciais intrínsecos à sua atuação:

- **a permanente preocupação com a gestão de públicos:** o público propriamente dito (potencial ou presencial) de uma atividade, e o público “interno” ou colaboradores de uma determinada equipe de um projeto artístico, os parceiros envolvidos – comunidade, órgãos públicos etc;
- **a mediação cultural:** o papel de educador do gestor, na produção de sentidos;
- **e a curadoria:** a opção por uma determinada programação, a observação de tendências, a necessidade de acesso permanente à informação e criticidade.

Citamos outros estudos que reforçam os papéis do gestor cultural:

Cunha (2003), com base em Teixeira Coelho, cita o termo “*alfabetização cultural*” como aquela que estimula, facilita o acesso e se dirige ao aprendizado e domínio de conhecimentos e de habilidades mínimas nos terrenos das expressões artísticas, intelectuais ou corporais [...]” e *difusão cultural*, “que têm por referência eventos programados e abertos, marcados pela [...] presença do público como espectador [...], destinados à fixação de um hábito”. Reforça-se, portanto, os papéis de mediação e curadoria do gestor e da gestão cultural, no processo que ele denomina *ação cultural*.

Ainda segundo Teixeira Coelho, referindo-se à *ação cultural*, “[...] pluralidade das experiências, e da diversidade do pensar [...] por seu intermédio, possam ser geradas novas ações individuais e coletivas, que estimulem a autonomia do gosto, a multiplicação das possibilidades do imaginário, das percepções intelectivas, ou os contatos sociais, por exemplo”. Todos os símbolos que representam os comportamentos e as criações culturais fazem parte do universo possível da *ação cultural*, e como consequência do espectro de atuação do gestor e da gestão cultural, que têm “[...] sua fonte, seu campo e seus instrumentos na produção simbólica de um grupo”.

Em relação à mediação cultural, como afirma Bayardo (2008) sobre a “[...] mediação entre os atores, as disciplinas, as especificidades e os domínios envolvidos nas diversas fases dos processos produtivos culturais. Essa mediação torna possível a produção, a distribuição, a comercialização e o consumo dos bens e serviços culturais, articulando os criadores, os produtores, os promotores e as instituições e os públicos, conjugando suas diversas lógicas e compatibilizando-as para formar o circuito no qual as obras se materializam e adquirem sentido na sociedade”. Ainda, segundo Bayardo (2008), “[...] processo de mediação da cultura se materializa por meio dos gestores culturais, atuantes no poder público, nas organizações do terceiro setor no âmbito privado”.

Relacionando os papéis do gestor cultural, a curadoria nos apresenta algumas questões importantes: O que selecionar como indispensável em meio a tantas possibilidades acerca de arte e cultura? Como apresentar (“mediar”) este conteúdo?

Por fim, a formação de público também é uma preocupação para o setor. Neste aspecto, afirma Durand (2012) “[...] o determinante nas práticas culturais é a introdução à exposição às práticas culturais, não a possibilidade financeira ou a facilidade de acesso a informação por si só[...] daí o papel fundamental do gestor cultural”.

A FORMAÇÃO DO GESTOR CULTURAL

Temos observado a dificuldade de reunir em um mesmo corpo docente pessoas que conheçam administração, economia da cultura e direitos culturais, e que sejam capazes de ensinar sobre gestão cultural. É difícil também localizar profissionais da prática de gestão em instituições culturais, e muitos economistas, por exemplo, não conhecem as leis da oferta e da procura nas peculiaridades da “indústria criativa”, até porque as estatísticas que a descrevem não existem ou não são suficientes. Por último, poucas pessoas conhecem as políticas públicas e estão a par das correspondências entre ação de governo e a cultura do país. (Cunha, 2007 e Juliano, 2010).

A formação dos gestores culturais foi sendo construída a partir de uma composição de elementos marcados inicialmente pelo autodidatismo, que veio responder às demandas do processo formativo. Entretanto, a própria complexidade progressiva do mercado cultural passou a exigir formação mais sistemática para esses profissionais, levando-os a buscar cursos específicos de produção e gestão cultural, embora alguns deles sejam pouco formais e, principalmente, escassos no mercado, mesmo entendendo que esse processo de formação evidenciou vários referenciais coletivizados sobre gestão cultural, possibilitando um campo comum de

atuação. Segundo Cunha (2007), “foi possível constatar que existem vários perfis na área de gestão cultural que, em grande parte, estão atuando tanto na área pública e privada quanto no terceiro setor. Essa diversidade de perfis foi resultado da formação diferenciada entre as gerações, quando os gestores foram construindo seus próprios currículos à medida que davam ênfase às áreas de maior interesse ou habilidade pessoal, caracterizando um campo multidisciplinar e que perpassa de forma transversal outras áreas de formação. Ao mesmo tempo, encontravam-se diante da existência de um leque muito amplo de possibilidades de atuação profissional no campo artístico-cultural”.

Um dos aspectos que convém salientar novamente é a dificuldade observada pela maioria dos gestores culturais em lidar com questões administrativas, como observamos na prática. O reconhecimento necessário dessa complexidade é o primeiro passo para buscar conhecimentos e aprendizagens que acrescentam e facilitam a atuação dos gestores por um melhor desempenho no mercado do qual fazem parte. Em suma, ainda segundo Durand (2012), “o gestor precisa ser generalista, sendo impensável formar alguém em uma só linguagem estética ou teoria cultural. Entre saber dirigir uma orquestra ou tocar um instrumento, o gestor cultural deve pensar como regente, e deve, ainda, dialogar com os contextos culturais”.

Alguns gestores culturais colocam a necessidade de conhecer e ser sensível ao processo de criação artística, sendo essa uma das principais características que poderia diferenciá-los dos demais gestores. Dadas as tendências no mundo do trabalho, é improvável que esses especialistas venham algum dia exercer uma profissão como a medicina, a engenharia e o direito. Eles poderão ter uma identidade própria, um campo de trabalho mais definido, uma formação escolar mais coerente – tudo isso desejável e merecido, sem dúvida –, mas sempre negociando muito com as mais diversas categorias de parceiros e concorrentes, dentro e fora das instituições em que atuam.

Aos gestores culturais cabe saber como navegar no mar de tanta diversidade, potencializando-a. Nesse sentido, o trabalho com as equipes, que surgem e se dissolvem ao sabor dos projetos, é o que há de melhor para fazer a ponte entre gestão e arte, recusando burocracias permanentes e buscando autonomia criativa.

UM CASO DE GESTÃO CULTURAL

Consideramos aqui uma parte da programação mensal de variadas atividades de uma organização (cultural), no caso o Sesc Pinheiros, na cidade de São Paulo:

Música/Projeto “FEITO NA HORA”: encontro de músicos para improvisação musical e workshops com os mais variados instrumentos.

Show

Sizão Machado – Convida Carlos Ezequiel e Gustavo Bugni

O contrabaixista Sizão Machado convida o pianista cubano Ernan Lopes e o baterista Carlos Ezequiel para um encontro de improvisação. Ele é reconhecido internacionalmente por suas atuações ao lado de Chet Baker, Elis Regina, Chico Buarque, Dori Caymmi, Djavan, Milton Nascimento, Dionne Warwick, Ivan Lins, Roberto Menescal, Noite Ilustrada, Jean & Paulo Garfunkel, Família, Jobim, entre outros. Carlos Ezequiel é baterista e compositor de jazz, e Gustavo Bugni é pianista e mestre em música pela Universidade de Indiana (EUA) e escreve arranjos para a Orquestra Jazz Sinfônica de São Paulo.

Portanto, dentro do exposto até agora, observando esta programação de atividades e analisando-a como exemplo à luz da gestão cultural e do papel do gestor cultural, observamos sua pertinência absoluta, mesmo fazendo uma análise breve.

A organização tem seus objetivos e pressupostos de existência:

O Sesc – Serviço Social do Comércio é uma instituição de caráter privado, sem fins lucrativos e de âmbito nacional. Foi criado em 1946, por iniciativa do empresariado do comércio de bens, serviços e turismo, que o mantém e administra. A ação do Sesc é fruto de um projeto cultural e educativo que trouxe, desde sua criação, a marca da inovação social. Ao longo dos anos, o Sesc introduziu novos modelos de ação e sublinhou, na década de 1980, a cultura como pressuposto para a transformação social. A concretização deste propósito se deu por uma atuação no campo da cultura e suas diferentes manifestações, voltada a diferentes públicos, faixas etárias e estratos sociais.

Seus gestores devem estar atentos ao cumprimento destes objetivos, canalizando seus recursos (orçamento, quadro de pessoal, equipamentos e instalações, tecnologia etc.) para seu atendimento, ou seja, os princípios básicos de qualquer gestão.

A escolha desta programação, que mistura artistas consagrados com múltiplas experiências musicais ao invés de outra opção, é o marco curatorial do projeto, que tem o objetivo de proporcionar uma vivência artística significativa e aprendizado. Portanto, os gestores culturais, ou aqueles que lidam diretamente com essa programação de atividades em qualquer nível, assumem seus papéis de mediadores, curadores e da permanente preocupação e formação de públicos, na sua efetivação.

CONCLUSÃO

Compreender a gestão de organizações da área cultural representa um desafio, devido às características intrínsecas às atividades culturais. O mercado cultural exige gestores preparados para lidar com questões organizacionais e gerenciais muito particulares, para que seja possível sobreviver. Segundo Miranda (2003), o mercado cultural “é norteado por critérios próprios, bastante específicos, exigindo resultados avaliáveis em prazo imediato, como volume de público, repercussão na mídia e correlação entre investimento e lucro”. Portanto, os gestores estão diante de um processo cotidiano de gestão no qual é preciso cada vez mais desenvolver novos modelos de gestão para equilibrar as características singulares dos bens culturais, do mercado cultural e da gestão das artes.

Este trabalho buscou contribuir para o conhecimento desta face pouco conhecida, que é a gestão de organizações de produção artística e cultural, por meio de um maior entendimento dessas organizações e das necessidades requeridas no exercício de suas atividades. Ao buscarmos analisar os aspectos estruturais da organização profissional da gestão cultural, concluímos que esse é um campo ainda em pleno processo de constituição, com capacidade de intervenção propositiva nas sociedades contemporâneas, mas que ainda deve ser explorado de forma mais sistemática como objeto de estudos e pesquisas.

Ampliam-se as discussões e os estudos sobre a diversificação de fontes financiadoras específicas de cultura e, principalmente, estabelecem-se, de fato, as interfaces da área cultural com outras áreas afins, o que a coloca em um patamar de respeitabilidade na sociedade atual. Para tanto, será preciso que os agentes e as instituições que compõem o campo cultural se conscientizem de que deverão atuar para a sociedade, e não para um seleto grupo que tenha acesso à produção cultural e artística.

Os bens simbólicos exigem, em função do seu diferencial de consumo, tratamento igualmente diferenciado em sua gestão. Articular harmoniosamente as exigências do mercado cultural, com as singularidades da gestão das artes e dos bens culturais, é o desafio dos gestores culturais. Isso exigirá habilidades para o desenvolvimento de novos modelos gerenciais e organizacionais que atendam a essa realidade, para que sejam possíveis a sobrevivência comercial das empresas de produção cultural e o atendimento à busca de uma “experiência” por parte do consumidor de bens culturais.

Diante do exposto, a gestão cultural e seu gestor têm papel fundamental na dinâmica do mercado ou da produção artística e cultural, com papel diferenciado e particular em relação às outras características ou

ocupações e profissões do campo da administração ou gestão. Ao mesmo tempo em que se apropria dos conhecimentos da administração ou gestão, suas características e seus papéis vão além na gestão de públicos, no papel de curador e mediador, ao oferecer às pessoas possibilidades de atividades, sejam elas quais forem, com objetivos, sejam eles quais forem. Portanto, a proximidade do gestor cultural e da própria gestão cultural à área da administração ou gestão, considerando-a como campo das ciências humanas, revela-se mais adequada e ao mesmo tempo desafiadora, sem desconsiderar a arte como subsídio ou substrato de sua ação, consolidando o gestor cultural como um tipo particular e diferenciado de profissional.

O desenvolvimento de ações voltadas para a qualificação do trabalho cultural, a ampliação do número de publicações sobre o tema, o aprimoramento de técnicas de pesquisa, a formulação de dados econômicos consistentes e específicos para o setor e um moderno sistema organizacional poderão contribuir para minorar os atuais problemas e dificuldades que ainda impedem a efetiva consolidação da gestão como profissão preponderante no campo cultural. Ainda citando Durand (2012), “que a racionalidade inerente à gestão não constitui risco para o livre exercício da gestão comprometida com o entusiasmo, a ética e os valores da vida artística e cultural”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. W. *Teoria e estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BAYARDO, R. “A gestão cultural e a questão da formação”. *Revista Observatório Itaú Cultural*. São Paulo: n. 6, jul./set., 2008.
- BOURDIEU, P. e HAACKE, H. *Livre-troca: Diálogos entre ciência e arte*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1995.
- CAUDURO, F. F. “Competências organizacionais e gerenciais associadas à gestão de empresas de produção artística e cultural: um estudo exploratório”. In: XXVII ENANPAD Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Administração. Atibaia, 2003.
- CHIAVENATO, I. *Administração – Teoria, processo e prática*. São Paulo: McGraw-Hill, 1985.
- *Introdução à teoria geral da administração*. 4º ed. São Paulo: Makron Books, 1993.
- CUNHA, M. H. M. *Gestão cultural – Profissão em formação*. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2007.
- CUNHA, N. *Dicionário Sesc – A linguagem da cultura*. São Paulo: Edições Sesc SP/Ed. Perspectiva, 2003.

- DRUCKER, P. F. *As fronteiras da administração – Onde as decisões do amanhã estão sendo determinadas hoje*. São Paulo: Pioneira, 1990.
- DURAND, J. C. *Gestor cultural ofício em construção. Relatório do encontro internacional formação em gestão cultural*. São Paulo: Sesc Vila Mariana, ago, 2012.
- DURAND, J. C. “Profissionalizar a administração da cultura”. *Revista de Administração de Empresas*. São Paulo: v.36, n.2, abr/maio /jun, 1996.
- ITAÚ CULTURAL. *Revista Observatório Itaú Cultural*. n.15, dez. 2013/mai, 2014. São Paulo: Itaú Cultural, 2014.
- JULIANO, V. F. “As singularidades da gestão das empresas de produção cultural”. *VI Encult – Encontro de estudos multidisciplinares em cultura 2010*. Salvador: UFBA, mai., 2010.
- LAMPEL, J.; LANT, T.; SHAMSIE, J. “Equilíbrio em cena: o que aprender com as práticas organizacionais das indústrias culturais”. *In: Revista de Administração de Empresas (RAE)*. São Paulo: v. 49, n.1, jan./mar., 2009.
- LAWRENCE, T.B.; PHILLIPS, N. “Compreendendo as indústrias culturais”. *In: Kirschbaum, C. et al. Indústrias Criativas no Brasil*. São Paulo: Editora Atlas, 2009.
- MIRANDA, D. S. de. “Democratizar a cultura, democratizar as culturas”. *In: BRANT, L. (org). Políticas culturais*. Barueri: Manole, 2003.
- MIRANDA, D. S. de (org.). *Ética e cultura*. São Paulo: Perspectiva / Sesc, 2011.
- MOTTA, F. C. P. *Teoria geral da administração. Uma introdução*. 18º ed. São Paulo: Pioneira, 1994.
- PINA, M. R. M. “Empreendedores da cena noturna – Uma análise do trabalho de promoters de eventos artístico-musicais na cidade de São Paulo”. São Carlos: dissertação de mestrado, pós-graduação em sociologia da Universidade Federal de São Carlos, 2014.
- RUBIM, L. Produção cultural. *In: RUBIM, L. (org.). Organização e produção da cultura*. Salvador: EDUFBA, 2005.
- VELHO, G.; KUSCHNIR, K. (orgs.). *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

PÚBLICOS DA CULTURA: UMA ANÁLISE PRELIMINAR DO PERFIL DO PÚBLICO FREQUENTADOR DO SESC SÃO JOSÉ DOS CAMPOS

Daniela Savastano¹

Às pessoas que participam das atividades do Sesc e que dão sentido à nossa ação.

RESUMO: Compreender o uso do tempo livre por parte dos cidadãos, identificar suas práticas culturais e de lazer, são quesitos fundamentais para o planejamento estratégico e para a definição de princípios norteadores de políticas culturais e de gestão dos processos. Considerando a necessidade de identificar o perfil de seus públicos por parte das instituições culturais, bem como a mediação eficaz entre públicos e conteúdos programáticos, o presente artigo apresenta os dados da pesquisa realizada sobre hábitos culturais do público frequentador do Sesc São José dos Campos.

PALAVRAS-CHAVE: Públicos da Cultura; Gestão Cultural; Hábitos Culturais; Sesc

ABSTRACT: Understand the use of the free time of citizens, identify their cultural and leisure practices, these are fundamental requirements for the strategic planning and guiding principles of cultural policies and management processes. Considering the necessity of recognition of their audiences for cultural institutions, as well as effective mediation between public and programmatic contents, this article presents data from the survey on cultural habits of Sesc's regular visitors.

KEYWORDS: Cultural Public; Cultural Management; Cultural Habits; Social Service of Commerce.

SESC SÃO JOSÉ DOS CAMPOS

O Sesc instalou-se em São José dos Campos na década de 1960. Em 1965, uma unidade executiva que ocupava um imóvel na região central da cidade atendia a sua clientela nas áreas de saúde, esportes e artes.

A partir de 1970, um vertiginoso crescimento transformou a fisionomia da cidade, cuja população aumentou, de 148.332 habitantes no ano

¹ Daniela Savastano é técnica do Sesc São Paulo. Integrou a primeira turma do Curso de Gestão Cultural do Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo. Atualmente, exerce a função de gerente adjunta na unidade do Sesc São José dos Campos.

de 1970 para 287.513 habitantes em 1980. Frente à nova realidade e ao intenso processo migratório, com o crescimento das periferias e mudanças na ocupação urbana, além da forte expansão do setor industrial e do parque tecnológico, acompanhado pelo crescimento das áreas de comércio e de serviços, o Sesc deu sequência ao trabalho anteriormente desenvolvido no qual predominava de forma destacada as ações comunitárias, e implantou um novo modelo de ação por meio da instalação de modernos Centros Culturais e Desportivos – CCDs – que, no caso de São José dos Campos, culminou em 1976 na criação de uma nova unidade instalada no bairro da Vila Adyana, local onde até hoje o Sesc mantém suas atividades.

Com a inauguração da nova unidade, o Sesc passou a desenvolver outras maneiras de se relacionar com a comunidade: novos equipamentos e infraestrutura permitiram, além de abrigar as atividades já existentes, ampliar a ação da unidade por meio da abertura de novos projetos na área sociocultural à comunidade.

Hoje, em uma cidade com cerca de 700 mil habitantes, o Sesc constitui-se como uma das referências nas áreas das ações socioeducativa cultural. Após um período em que ficou fechada para obras de requalificação de suas estruturas e instalações, entre 2003 e 2008, a unidade foi reinaugurada e vem apresentando, ano a ano, um crescimento no número de frequentadores:

DADOS/ ANO	2009	2010	2011	2012	2013	2014
Frequência	413.600	433.923	447.587	578.004	603.655	614.430
Atendimentos	3.910.994	4.695.571	4.452.358	4.503.581	4.709.405	4.011.499
Funcionários	100	103	109	113	122	124

Figura 1: Número anual de frequentadores e atendimentos no Sesc São José dos Campos
Fonte: Gerências de pessoas e de relações com o público do Sesc São Paulo

No que diz respeito à estrutura organizacional, atualmente o Sesc São José dos Campos possui 124 funcionários que trabalham nas áreas administrativa, de alimentação, manutenção e serviços gerais, comunicação, odontologia, programação e gerência.

Na programação, além das atividades de difusão e desenvolvimento cultural nas mais diversas linguagens artísticas, são desenvolvidos programas permanentes e eventos nas áreas físico-esportiva, turismo social, meio ambiente e sociedade, trabalho social com idosos, saúde e nutrição, programas curumim e juventudes, internet livre, mesa brasil, Sesc empresa, além de seminários e encontros técnicos voltados para diferentes temas da atualidade.

A partir dessa estrutura de ação, podemos caracterizar a programação do Sesc São José dos Campos, nos últimos anos, a partir de duas

vertentes bastante significativas: a primeira é o expressivo número de atividades culturais voltadas ao atendimento da comunidade como um todo, além da sua clientela específica, como espetáculos de dança, teatro, música, exposições etc., que vêm marcando de modo consistente o nome da entidade na comunidade. A segunda vertente é um trabalho de educação informal que tem tido grande êxito nas áreas de saúde, corpo e expressão e terceira idade.

O Sesc São José dos Campos também tem atuado no fortalecimento dos vínculos com outros agentes socioculturais do município na correalização de vários projetos. Parcerias com a prefeitura, feitas a partir da Fundação Cultural Cassiano Ricardo e com as Secretarias Municipais de Educação, Esportes, da Promoção da Cidadania e do Meio Ambiente, têm sido uma constante. Outras instituições como a Associação Joseense para o Fomento da Arte e da Cultura, Centro de Estudos da Cultura Popular, entre outras, procuram regularmente a unidade em busca de apoios e parcerias.

Além disso, o Sesc São José dos Campos busca equilibrar, em sua programação cultural, o incentivo à produção artística local e a oportunidade de apresentar propostas inovadoras nas linguagens artísticas. Portanto, a unidade, como todas as outras do país, procura, ao mesmo tempo, fortalecer a identidade cultural e a inovação como valores. Entretanto, como em toda a ação responsável e comprometida com a melhoria do quadro de situação sociocultural, enquanto gestores, avaliamos o impacto de nossas ações na comunidade? E quanto à inovação, como atingir os níveis de qualidade e efetividade desejados? E como avaliar o novo?

Obter dados sobre a frequência do público e suas principais áreas de interesse e confrontá-los em relação a diretrizes norteadoras institucionais que definem o perfil da programação, constituem, dessa forma, a base de reflexão para a tomada estratégica de decisões. O que fazemos, para quem fazemos, quando, como e porque fazemos são as perguntas-chave para o delineamento de nossas ações. Obviamente, a unidade possui dados quantitativos que apontam a adesão às propostas desenvolvidas, conforme quadro anteriormente apresentado, mas, como gestores, temos de buscar regularmente o aperfeiçoamento dos instrumentos e metodologias que possam aferir o quão impactante em termos de participação e desenvolvimento humano nossas ações têm se mostrado efetivas.

1. A PESQUISA

METODOLOGIA

A pesquisa procurou traçar um perfil do público frequentador do Sesc São José dos Campos a partir de um questionário com múltiplas

questões como definição de sexo, faixa etária, escolaridade, estado civil e renda familiar. Outras perguntas procuraram identificar o frequentador quanto à categorização de matrícula no Sesc, deslocamentos na cidade para acessar a programação, meios pelos quais informa-se a respeito da programação e principais áreas de interesse na instituição. Em linhas muito breves, a pesquisa apresentou dados sobre o perfil do frequentador: quem é, onde está, do que gosta, como vem e porque vem ao Sesc. Como exemplo da pesquisa:

- Universo: público frequentador da unidade do Sesc São José dos Campos. Maiores de 13 anos;
- Técnica: método survey com controle de cotas de sexo e idade para a seleção dos indivíduos na etapa de levantamentos com abordagem presencial;
- Amostra: 329 entrevistas;
- Abordagem: aplicação de questionário estruturado (tempo médio de 10 minutos), na unidade do Sesc São José dos Campos. Assim como na página social do Sesc São José dos Campos no Facebook;
- Data do campo: coleta presencial dos dados realizada no período de 13 a 24/4/2014; Disponibilização de questionário na internet no período de 04/05 a 11/05/2014 e adesão voluntária no preenchimento.

É importante esclarecer que o público frequentador dos cursos regulares promovidos pelo setor físico-esportivo da unidade não foi objeto direto da pesquisa. Tal decisão foi tomada considerando-se que os alunos dos cursos de desenvolvimento físico-esportivo são obrigatoriamente matriculados na instituição, condição que permite que tenhamos, minimamente, informações sobre frequência nas aulas, categoria (credenciais plenas ou credenciais atividades), percentil de participação por gênero, sexo, idade etc.

O questionário, de caráter exploratório, foi composto por 25 questões fechadas e 1 aberta, que procuraram trazer informações sobre o perfil do público geral frequentador das atividades do Sesc São José dos Campos, com exceção dos alunos matriculados, e aplicado em dois momentos.

A primeira etapa ocorreu entre 13/04 e 24/04 de 2014, período em que o questionário foi aplicado. Para a realização da pesquisa, foram considerados os dias diferentes da semana em uma tentativa de abarcar a maior diversidade de programações oferecidas.

Procurou-se um equilíbrio na abordagem entre homens e mulheres e a maior diversidade etária possível. As questões trataram não só de traçar um primeiro panorama sobre os hábitos culturais daquelas pessoas, mas também em obter informações sobre escolaridade, deslocamento, frequência na programação do Sesc e em outras instituições da cidade.

A segunda parte da pesquisa foi realizada entre os dias 04/05 e 11/05 de 2014, com a disponibilização do questionário na página oficial do Sesc São José dos Campos no Facebook. Nessa etapa, 304 questionários foram respondidos de forma voluntária. A tabulação dos dados das etapas I e II referiu-se, portanto, a 329 questionários.

O Sesc São José dos Campos tem, em média, uma frequência semanal de cerca de 12 mil pessoas. Trezentos e vinte e nove questionários não representam uma mostra significativa desse universo. Entretanto, a pesquisa constituiu-se como um exercício metodológico para se obter informações a respeito de determinados públicos, apontando muitas possibilidades de cruzamentos de informações e inferências sobre conteúdos programáticos, novos públicos, análise de inovações e impactos sociais das ações desenvolvidas pela unidade.

2. DADOS OBTIDOS

Resultados das **Etapas I** (questionários aplicados em abordagem presencial do público) e **Etapa II** (questionários disponibilizados na página do Sesc São José dos Campos no Facebook)

1. Idade

	ACIMA DE 55 ANOS	DE 30 A 55 ANOS	DE 18 A 29 ANOS	DE 13 A 17 ANOS
ETAPA I	16%	48%	16%	20%
ETAPA II	5%	46%	45%	4%

2. Sexo

	FEMININO	MASCULINO
ETAPA I	48%	52%
ETAPA II	67%	37%

3. Estado civil

	VIÚVO	CASADO	DIVORCIADO	SOLTEIRO	UNIÃO ESTÁVEL	OUTROS
ETAPA I	4%	28%	8%	56%	4%	-
ETAPA II	1%	22%	4%	62%	8%	3%

4. Tem filhos?

	SIM	NÃO
ETAPA I	52%	48%
ETAPA II	32%	68%

5. Idade dos filhos

	MENORES DE 15 ANOS	MAIORES DE 15 ANOS	AMBOS
ETAPA I	52%	48%	8%
ETAPA II	32%	68%	8%

6. Categoria*

	COMERCIÁRIO	USUÁRIO	DEP. DE COMERCIÁRIO	SERVIDOR	DEP. SERVIDOR	NÃO MATRICULADO
ETAPA I	37%	17%	4%	12%		42%
ETAPA II	27%	27%	7%	2%		39%

* Na ocasião da aplicação da pesquisa, as categorias de matriculados ainda eram nominadas comerciários, usuários, MIS e outros, passando a se configurar como credencial plena, credencial atividade e MIS.

7. Escolaridade

	FUNDAMENTAL INCOMPLETO	FUNDAMENTAL COMPLETO	MÉDIO INCOMPLETO	MÉDIO COMPLETO	SUPERIOR INCOMPLETO	SUPERIOR COMPLETO	PÓS-GRADUAÇÃO
ETAPA I	-	4%	12%	24%	16%	20%	24%
ETAPA II	1%	1%	2%	10%	24%	37%	25%

8. Atualmente está trabalhando?

	SIM	NÃO	NÃO INFORMOU
ETAPA I	52%	41%	7%
ETAPA II	74%	25%	1%

9. Renda familiar

	ATÉ UM SALÁRIO MÍNIMO	DE 2 A 4 SALÁRIOS MÍNIMOS	DE 4 A 10 SALÁRIOS MÍNIMOS	ACIMA DE 10 SALÁRIOS MÍNIMOS	NÃO INFORMOU
ETAPA I	4%	44%	32%	12%	8%
ETAPA II	4%	41%	38%	14%	3%

10. É morador de São José dos Campos?

	SIM	NÃO
ETAPA I	92%	8%
ETAPA II	87%	13%

11. Região onde mora

	ZONA NORTE	ZONA SUL	ZONA OESTE	ZONA LESTE	CENTRO	NÃO INFORMOU
ETAPA I	13%	23%	14%	14%	36%	-
ETAPA II	5%	29%	16%	17%	20%	13%

12. Desde quando frequenta o Sesc São José dos Campos?

	PRIMEIRA VEZ	MENOS DE 1 ANO	DE 1 A 4 ANOS	MAIS DE 5 ANOS
ETAPA I	-	-	33%	67%
ETAPA II	4%	10%	45%	41%

13. Com qual frequência vem ao Sesc São José dos Campos?

	UMA VEZ NA SEMANA	DUAS VEZES NA SEMANA	TRÊS VEZES NA SEMANA	UMA VEZ AO MÊS	TODOS OS DIAS	NÃO INFORMOU
ETAPA I	21%	25%	21%	25%	8%	-
ETAPA II	25%	10%	9%	49%	4%	3%

14. Como se desloca até o Sesc?

	CARRO	ÔNIBUS	A PÉ	BICICLETA	MOTO
ETAPA I	41%	10%	31%	14%	4%
ETAPA II	49%	30%	17%	1%	3%

15. Frequenta o Sesc com quem?

	SOZINHO	COM FILHOS	COM COMPANHEIRO(A)	COM AMIGOS
ETAPA I	11%	28%	11%	50%
ETAPA II	20%	14%	23%	43%

16. Frequenta o Sesc principalmente para

	PRÁTICA DE ATIVIDADES FÍSICO-ESPORTIVAS	PROGRAMAÇÕES CULTURAIS	COMO PONTO DE ENCONTRO	PARA COMER	OUTROS
ETAPA I	27%	52%	9%	6%	6%
ETAPA II	10%	83%	2%	3%	2%

17. Frequenta outras instituições para a prática esportiva?

	SIM	NÃO
ETAPA I	52%	48%
ETAPA II	83%	17%

18. Se sim, com qual frequência?

	UMA VEZ NA SEMANA	DUAS VEZES NA SEMANA	MAIS DE DUAS VEZES NA SEMANA	MENOS DE UMA VEZ AO MÊS
ETAPA I	23%	31%	31%	15%
ETAPA II	29%	71%	-	-

19. Frequenta outras instituições para a prática cultural?

	SIM	NÃO
ETAPA I	72%	28%
ETAPA II	83%	17%

20. Se sim, com qual frequência?

	UMA VEZ POR SEMANA	DUAS VEZES POR SEMANA	MAIS DE DUAS VEZES POR SEMANA	UMA VEZ AO MÊS	MENOS DE UMA VEZ AO MÊS	NÃO INFORMOU
ETAPA I	72%	28%	-	-	-	-
ETAPA II	19%	6%	6%	36%	15%	18%

21. Quais outros espaços culturais da cidade você frequenta?

	ETAPA I	ETAPA II
FUNDAÇÃO CULTURAL CASSIANO RICARDO	13%	47%
OFICINA CULTURAL ALTINO BONDESAM	2%	2%
PARQUE VICENTINA ARANHA	26%	31%
PARQUE DA CIDADE	18%	8%
PARQUE SANTOS DUMONT	13%	4%
SESI	2%	-
TEATRO DA RUA ELISA	-	-
CAC WALMOR CHAGAS	2%	-
TEATRO DELL`ARTE	-	-
CINEMAS DA CIDADE	24%	6%
OUTROS	-	1%
NÃO INFORMOU	-	1%

22. Na programação cultural do Sesc São José dos Campos, quais as áreas de maior interesse?

	ETAPA I	ETAPA II
SHOW MUSICAL	38%	57%
ESPETÁCULO TEATRAL ADULTO	3%	6%
PROGRAMAÇÃO INFANTIL	11%	5%
CIRCO	6%	1%
EXPOSIÇÕES	11%	6%
LITERATURA	1%	2%
PASSEIOS E EXCURSÕES	1%	3%
DANÇA	5%	2%
ARTEMÍDIA	1%	1%
INTERNET LIVRE	6%	1%
SEMINÁRIOS E ENCONTROS TEÓRICOS	3%	2%
OFICINAS DE ARTES MANUAIS	3%	3%
CURSOS DE LINGUAGENS ARTÍSTICAS	-	2%
CINEMA	11%	3%

22.1. Preferência nos estilos musicais

	ETAPA I	ETAPA II
ERUDITA	5%	5%
INSTRUMENTAL	10%	7%
MPB	32%	32%
SAMBA	8%	9%
ROCK	10%	24%
JAZZ E BLUES	16%	17%
FORRÓ	11%	4%
RAP	8%	5%

23. Principais áreas de interesse em outros espaços culturais

	ETAPA I	ETAPA II
SHOW MUSICAL	45%	34%
ESPETÁCULO TEATRAL ADULTO	2%	12%
PROGRAMAÇÃO INFANTIL	11%	7%
CIRCO	3%	2%
EXPOSIÇÕES	5%	11%
LITERATURA	5%	4%
PASSEIOS E EXCURSÕES	4%	-
DANÇA	7%	5%
ARTEMÍDIA	-	1%
INTERNET LIVRE	4%	-
SEMINÁRIOS E ENCONTROS TEÓRICOS	2%	-
OFICINAS DE ARTES MANUAIS	4%	3%
CURSOS DE LINGUAGENS ARTÍSTICAS	4%	3%
CINEMA	4%	14%

23.1. Preferência dos estilos musicais em outras instituições

	ETAPA I	ETAPA II
ERUDITA	12%	14%
INSTRUMENTAL	8%	7%
MPB	20%	27%
SAMBA	8%	7%
ROCK	12%	26%
JAZZ E BLUES	12%	13%
FORRÓ	12%	3%
RAP	8%	2%
FUNK	4%	-
PAGODE	4%	1%

24. Principal meio de comunicação para acessar a programação do Sesc São José dos Campos

	ETAPA I	ETAPA II
CADERNO DE PROGRAMAÇÃO IMPRESSO	39%	27%
CADERNO DE PROGRAMAÇÃO ELETRÔNICO	8%	27%
SITE INSTITUCIONAL	14%	12%
REDES SOCIAIS (FACEBOOK)	17%	24%
REVISTA E	-	1%
JORNAIS	-	1%
INDICAÇÃO DE AMIGOS	5%	4%
FILIPETAS E FÔLDERES	-	-
VEM AO SESC MESMO SEM SABER SOBRE A PROGRAMAÇÃO	17%	4%

25. Já veio ao Sesc para uma atividade e, além desta, prestigiou outra?

	SIM	NÃO
ETAPA I	88%	12%
ETAPA II	79%	21%

Figura 2: Tabelas resultantes da tabulação do questionário aplicado presencialmente e por meio da página social no Facebook

3. RESULTADOS

3.1. DOS QUESTIONÁRIOS APLICADOS PRESENCIALMENTE

DO UNIVERSO AMOSTRAL, EM RELAÇÃO AO GÊNERO, IDADE E ESCOLARIDADE.

Pode-se afirmar que o público amostral é em sua grande maioria adulto, com mais de 30 anos (48%), seguida de jovens entre 13 e 29 anos (36%) e de idosos (16%); 56% são solteiros. Há um equilíbrio entre homens (48%) e mulheres (52%), resultado obtido provavelmente pelo controle de cotas por sexo; a grande maioria tem nível superior e pós-graduação (44%) em relação aos que possuem apenas ensino médio (24%).

RENDA FAMILIAR, CATEGORIA, RELAÇÕES DE TRABALHO

Das pessoas que responderam, 58% são matriculados na entidade e 42% não são matriculados no Sesc; 44% têm a renda familiar entre 2 e 4 salários mínimos; 32% recebem de 4 a 10 salários mínimos; 41% dos entrevistados não estão trabalhando.

REGIÃO DA MORADIA, TEMPO DE PARTICIPAÇÃO NA UNIDADE, DESLOCAMENTO

A maioria das pessoas entrevistadas mora no centro (36%), mesma região onde está situada a unidade e a frequenta há mais de 5 anos (67%), período equivalente ao da reinauguração; 41% vão ao Sesc de carro, seguidos daqueles que vão a pé (31%), bicicleta (14%) e ônibus (10%).

FREQUÊNCIAS

Cinquenta por cento dos entrevistados frequentam o Sesc com amigos, seguidos pelos que frequentam com filhos (28%). Dos que vêm, 52% frequentam em busca de programações culturais e 27% para a prática de atividades físicas. Quarenta e oito por cento afirmaram que frequentam outras instituições para a prática esportiva sendo que destes, 62% afirmaram fazer atividades físicas 2 vezes ou mais na semana.

HÁBITOS CULTURAIS

Setenta e dois por cento dos entrevistados afirmaram que frequentam, além do Sesc, outras instituições para a prática cultural e as frequentam apenas 1 vez na semana (72%).

Dos que afirmaram frequentar outras instituições culturais, 26% frequentam o Parque Vicentina Aranha, 24% vão aos cinemas da cidade e 18% vão ao Parque da Cidade.

1 Na ocasião da aplicação da pesquisa, as categorias de matriculados ainda eram denominadas comerciários, usuários e MIS – Matrícula de Interesse Social – e seus respectivos dependentes; em face da mudança ocorrida em novembro de 2014, tais categorias passaram a serem denominadas credencial plena – trabalhadores do comércio de bens, serviços e turismo –, e credencial atividades – pessoas da comunidade sem vínculos profissionais ou pessoais com esses segmentos econômicos.

No Sesc, interessam-se principalmente por shows musicais (38%), programação infantil (11%), cinema (11%) e exposições (11%).

Os que se interessam pela programação musical, preferem os estilos de Música Popular Brasileira (32%), seguida por jazz e blues (16%) e forró (11%).

Em outros espaços culturais, interessam-se por shows musicais (45%), programação infantil (11%) e dança (7%).

Os que buscam programações musicais em outras instituições, preferem Música Popular Brasileira (20%), e de forma equivalente (12%) rock, jazz e blues, forró e música erudita.

COMUNICAÇÃO

Para acessar a programação institucional, 39% recorrem ao caderno de programação impresso; usam as redes sociais 17%, e outros (17%) vêm ao Sesc mesmo sem saber da programação.

EFEITO DE CONTAMINAÇÃO

A grande maioria (88%) afirmou que já veio ao Sesc para uma atividade e acabou prestigiando outras.

3.1. DOS QUESTIONÁRIOS DISPONIBILIZADOS NA PÁGINA DO SESC SÃO JOSÉ DOS CAMPOS NO FACEBOOK

DO UNIVERSO AMOSTRAL, EM RELAÇÃO AO GÊNERO, IDADE, ESTADO CIVIL E ESCOLARIDADE

Pode-se afirmar que o público é em sua grande maioria adulto, com mais de 30 anos (46%), seguidos de jovens entre 18 e 29 anos (45%); 62% são solteiros e houve uma predominância de mulheres (63%); a grande maioria tem nível superior e pós-graduação (62%).

RENDA FAMILIAR, CATEGORIA, RELAÇÕES DE TRABALHO

Das pessoas que responderam, 61% são matriculados e 39% não são matriculados no Sesc; 41% têm a renda familiar entre 2 e 4 salários mínimos, 38% recebem de 4 a 10 salários mínimos; 25% dos entrevistados não estão trabalhando.

REGIÃO DA MORADIA, TEMPO DE PARTICIPAÇÃO NA UNIDADE, DESLOCAMENTO

A maioria das pessoas mora na zona Sul da cidade (36%). Frequentam a unidade entre 1 e 4 anos (45%). Outros 41% a frequentam há mais de 5 anos; 44% vão ao Sesc de carro, seguidos daqueles que vão de ônibus (30%), a pé (17%) e moto (3%).

FREQUÊNCIAS

Quarenta e três por cento dos entrevistados frequentam o Sesc com amigos, seguidos pelos que frequentam com companheiros (23%); dos que vêm, 83% frequentam programações culturais e 10% vêm para a prática de atividades físicas. Oitenta e três por cento afirmaram que frequentam outras instituições para a prática esportiva, sendo que destes, 71% afirmaram fazer atividades físicas 2 vezes na semana.

HÁBITOS CULTURAIS

Oitenta e três por cento dos entrevistados afirmaram que frequentam outros espaços culturais na cidade pelo menos uma vez ao mês (36%).

Quarenta e sete por cento afirmaram frequentar a Fundação Cultural Cassiano Ricardo, seguidos de 31% que frequentam o Parque Vicentina Aranha.

No Sesc, interessam-se principalmente por shows musicais (57%), programação de teatro adulto (6%) e exposições (6%).

Os que se interessam pela programação musical, preferem os estilos de Música Popular Brasileira (32%), seguida por rock (24%) e jazz e blues (17%).

Em outros espaços culturais interessam-se por shows musicais (34%), teatro adulto (12%) e cinema (14%).

Os que buscam programações musicais em outras instituições, preferem Música Popular Brasileira (32%) e rock (24%).

COMUNICAÇÃO

Para acessar a programação institucional, 27% recorrem ao caderno de programação eletrônico; 27% usam o caderno de programação impresso e 24%, as redes sociais.

EFEITO DE CONTAMINAÇÃO

A grande maioria (79%) afirmou que já veio ao Sesc para uma atividade e acabou prestigiando outras.

CONSIDERAÇÕES GERAIS

Um dos principais papéis dos equipamentos culturais é a real e eficaz política de desenvolvimento dos públicos (Botelho, 2011).

Para além da garantia de oferecer a produção, circulação, difusão e fruição dos conteúdos culturais, é necessário conhecer o público frequentador e uma análise sobre os objetivos institucionais na elaboração das diretrizes culturais.

Em uma pesquisa muito breve sobre os resultados parciais, podemos fazer algumas inferências com relação ao perfil geral do público frequentador das atividades culturais oferecidas pelo Sesc São José dos Campos à época da pesquisa. Houve certo equilíbrio entre as pessoas matriculadas/credenciadas na unidade com as pessoas da comunidade sem vínculo de cadastro. Nesse sentido, como observa Garcia (1982), as unidades “destinam-se aos trabalhadores comerciários, mas os públicos imediatos podem não ser exatamente este. O atendimento à clientela específica pode acontecer no momento em que se gera e se modifica valores culturais, formando e preparando outros agentes culturais que se reproduzirão em nível da população [...] o equipamento cultural para ser rico, precisa ser aberto, espaço livre para abrigar todas as tendências e movimentos culturais, de forma inovadora”.

Se o gestor do Sesc tem de estar atento às metas de atendimento relacionadas ao acolhimento dos matriculados/credenciados por meio da participação nos programas permanentes e regulares, há que empreender um conjunto de estratégias voltadas para o desenvolvimento de ações inovadoras que possam efetivamente atender novos públicos, sejam eles da comunidade ou recém-matriculados/credenciados.

Outra observação que pode ser feita é em relação aos interesses dos públicos da cultura por determinadas linguagens e conteúdos.

Em que medida estamos realmente trazendo novos públicos para a unidade se não diversificamos as nossas estratégias de comunicação, os formatos, as dinâmicas das atividades e as próprias linguagens oferecidas? Essa é uma questão que merece ser analisada, pois identificamos que a grande parte dos frequentadores é altamente fidelizada. Outros públicos encontram nas demais instituições da comunidade a oferta de conteúdos distintos. Nessa perspectiva e levando em consideração que o Sesc tem um valor de não sobreposição de atividades e busca desenvolver uma ação inovadora e paradigmática, o desafio colocado para o gestor vai justamente na direção de propor e realizar atividades que tenham o potencial de atrair novos públicos por meio de novas programações. A questão da faixa etária também é um ponto de análise ao percebermos que poucos idosos responderam os questionários.

Por fim, como citado anteriormente, o presente trabalho ofereceu alguns dados que nos instigam a desenvolver um olhar mais atento sobre nossa própria ação, sob o risco de reproduzirmos formas muito tradicionais na animação cultural.

O exercício continuado dessas reflexões permite o aperfeiçoamento dos sistemas e estratégias de trabalho, além de evitar a repetição de fórmulas, a acomodação ou caracterizar certa dimensão burocrática aos processos de gestão, criando um ambiente favorável a um modo de pensar já tão estabelecido e a um eventual conformismo. O olhar voltado para o novo,

seja ele instituído no campo das ideias de ações e programas, seja ele voltado para aquele que nos visita, ou para aquele que ainda não chegou, são essenciais e “oxigenadores” para a inspiração e manutenção de nossa prática.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, J. M. “Para uma cultura da avaliação da cultura”. *Revista Observatório do Itaú Cultural*.

BOTELHO, I. “Os públicos da cultura: desafios para as políticas culturais”. *Revista Observatório Itaú Cultural*. n. 12, 2011.

GARCIA, E. B. “Quo Vadis, Pompéia?”. Texto produzido por ocasião da inauguração do SESC Pompeia, 1982.

LEIVA, J. (org.). *Hábitos culturais dos paulistas*, 2014.

MAGALHAES, H.; MARTIN, P. R. (orgs.). *SESC SP século XXI*. SESC SP, 2013.

OLIVEIRA, M. C. V. *Instituições e públicos culturais. Um estudo sobre mediação a partir do caso SESC*. São Paulo, 2009.

ORTIZ, R. “Anotações sobre o universal e a diversidade”. *Revista Brasileira de Educação*, v. 12, n. 34, 2007.

PLANO DE TRABALHO 2014. Sesc São Paulo.

PARTICIPAÇÃO DO CONSELHO MUNICIPAL DE POLÍTICAS CULTURAIS NO PROCESSO DE DESENVOLVIMENTO DO PLANO MUNICIPAL DE CULTURA EM BERTIOGA

APLICAÇÃO DO DIAGNÓSTICO RÁPIDO PARTICIPATIVO (DRP)

Elisa Selvo Chaves¹

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo apresentar a estratégia do Conselho Municipal de Políticas Culturais de Bertiooga no processo participativo da elaboração do Plano Municipal de Cultura, por meio da mobilização da sociedade civil para o entendimento da importância de seu protagonismo no resultado final, analisando aspectos relevantes da situação atual e propondo o Diagnóstico Rápido Participativo como ferramenta de escuta pública.

A publicação do Ministério da Cultura, “Como fazer um Plano de Cultura”, versão 2013, advoga a sistemática participativa para a elaboração de planos de cultura envolvendo a prefeitura, a câmara municipal e a sociedade, de forma a priorizar a compreensão do que o cidadão espera do plano. Em sua visão geral do processo de criação do plano de cultura, este estudo incentiva a convidar o município para o debate e sugere, em seu roteiro, que a cidade seja caracterizada por meio de seus diferentes aspectos. Considerando que no planejamento é preciso muito mais do que percepções, a qualidade do diagnóstico é resultado dos dados disponíveis de forma organizada e lógica. A metodologia do Diagnóstico Rápido Participativo mostrou-se eficiente e prática para que se apreendesse a percepção dos diagnosticados proporcionando uma avaliação sistêmica suficientemente abrangente.

PALAVRAS-CHAVE: Bertiooga; Cultura; Plano Municipal de Políticas Culturais; Diagnóstico Rápido Participativo.

ABSTRACT: The purpose of this project is to present Bertiooga’s Cultural Policies City Council strategy in the participative process of Culture Plan development through society mobilization towards the comprehension of its importance in the final result, analyzing relevant aspects of the present situation and proposing the Participatory Rapid Diagnosis as the main public hearing tool. “How to make a Culture Plan” version 2013, published by Brazil Ministry of Culture advocates the participative

¹ Presidente do Conselho de Políticas Culturais de Bertiooga, graduada em Turismo pela faculdade Anhembí Morumbi com pós-graduação em Comunicação Empresarial pela ESPM e especialização em Gestão Cultural pelo SESC. Possui carreira em treinamento corporativo.

taxonomy for culture plans elaboration, involving the City Hall, the local Assembly and the civil society in order to prioritize the understanding of citizen's expectations related to the plan. In the culture plan creation process general vision, debate is encouraged so that the city can be characterized through its diverse aspects. Considering that good planning requires much more than perceptions, the quality of diagnosis is the result of available data within logical and organized frame. The Participative Rapid Diagnosis has proved to be efficient and practical to understand participants' perceptions, providing a comprehensive systemic evaluation. **KEYWORDS:** Bertioga; Culture; Cultural Policies Plan; Participatory Rapid Diagnosis.

INTRODUÇÃO

Os conselhos municipais de cultura são espaços importantes para fomentar debates e trocas de informação sobre as possibilidades de construção da cidadania cultural dos municípios. E, nos últimos anos, principalmente após a aprovação do Sistema Nacional de Cultura, em 2012, houve uma proliferação significativa no campo da instituição desses conselhos, visando promover a participação e o controle social e, ao mesmo tempo, viabilizar recursos financeiros em todos os níveis de governo.

O município de Bertioga busca hoje sua identidade cultural. A alta convergência migratória não conduz somente à vulnerabilidade social, mas traz consigo o potencial de criatividade, conhecimento, diversidade e beleza, premissas essenciais para o diálogo com vistas à paz e ao progresso. O Conselho Municipal de Políticas Culturais de Bertioga procurou, desde o início de sua primeira gestão, apropriar-se de todos os mecanismos que promovam a cultura na cidade em suas três dimensões: simbólica, cidadã e econômica, assim como traçar uma rota entre o que somos e o que queremos ser.

Têm sido norteadores do processo: as Metas do Plano Nacional de Cultura, a Agenda 21 da Cultura e os seminários sobre Economia Criativa. O Conselho propõe também, como seu principal objetivo, acompanhar a gestão pública na elaboração do Plano Municipal de Cultura no contexto de trabalhar as questões ligadas à quebra da sazonalidade, agregar a participação coletiva da sociedade na produção de bens culturais e artísticos, gerar “empregos verdes” nas áreas da construção civil, pesca e turismo ecológico, além de incentivar o empreendedorismo em contraponto à excessiva taxa de informalidade.

“O Plano Municipal de Cultura é um documento de planejamento que reúne os anseios da sociedade aos interesses e possibilidades do

poder público, facilitando a execução de políticas públicas de cultura. O primeiro passo é compreender o que a sociedade espera desse plano.” (Como fazer um plano de cultura, 2013)

Na visão geral do processo de criação do plano de cultura, o Ministério da Cultura propõe uma caracterização detalhada do município a partir de seus aspectos físicos, demográficos, sociais, econômicos e históricos, seguida de uma criteriosa análise da situação cultural em que a cidade se encontra e de uma definição de como a população gostaria que ela estivesse. Uma das condições do plano de cultura é que ele deve ser participativo e, como sabemos, participar é direito e não obrigação. Para sensibilizar e mobilizar a população é preciso demonstrar o quanto o tema pode ser essencial em suas vidas. Para isso, o envolvimento emocional e o respeito às diferentes óticas e lentes são importantes.

Tratando-se de uma concepção coletiva, o plano deve ser contextualizado de acordo com as identidades culturais específicas e as referências que foram utilizadas para cada proposta, gerando explicações da realidade na qual se quer atuar. A qualidade de um plano é diretamente proporcional à qualidade do diagnóstico realizado.

Com esse objetivo, o Conselho optou por legitimar as demandas da população através de escutas ativas e democráticas, tendo escolhido como principal ferramenta o Diagnóstico Rápido Participativo, pela facilidade de aplicação e pelo potencial de engajar a população em favor das políticas locais. O sucesso do diálogo dependerá da participação dos setores civis como ONGs, empresas, sindicatos, universidades, meios de comunicação e também da transparência, prestação de contas e livre acesso às informações da gestão pública.

COMO É BERTIOGA?

O município assemelha-se a um retângulo longo e estreito entre o mar e a serra. Mais de 90% de seu território encontra-se em uma área de preservação permanente. Certificado como município verde e azul, tem 33 km de praia, além de atrativos naturais como o canal e sua hidrografia. Registra-se índice pluviométrico de 2.692 mm/ano e a temperatura média anual é de 24°C. Além das praias e da área de serra, Bertiooga distingue-se pelo canal – um braço de mar que separa a cidade da ilha de Santo Amaro (Guarujá), conhecido por sua beleza e tranquilidade, além de ser um excelente ponto de pesca, de onde se avistam pontos turísticos como o forte São João, os píeres e marinas e a balsa que faz a travessia para o Guarujá – e por sua hidrografia composta pelos rios Itapanhaú, Guaratuba e Itaguaré. A avenida Vicente de Carvalho, que margeia o canal, está em processo de reurbanização assim como a orla da Enseada.

A cidade possui 47.645 habitantes segundo o senso IBGE de 2010, com uma população estimada de 53.679 em 2013 (IBGE, Cidades).

A população é marcadamente urbana, não havendo predominância de gênero. A densidade demográfica do município – 96,74 hab/Km² – é a menor da Baixada Santista (IBGE, 2010), sendo que a ocupação territorial ainda encontra-se em transição, diferentemente da situação na Baixada Santista, onde a ocupação encontra-se consolidada (Instituto Pólis, 2012). Verifica-se o crescimento da população acima dos 60 anos em contraste à diminuição do número de jovens até 29 anos (Instituto Pólis, 2012). As taxas de migração estão entre as mais altas do estado e da região em que se insere, 51,2% (NEPO, 2007), principalmente devido ao incremento da construção civil na década de 1970, e a etnia original, composta por indígenas e caiçaras, vem sendo substituída principalmente por habitantes provindos do Nordeste. Nota-se, nos últimos 10 anos, o aumento dos domicílios de uso ocasional, ao contrário do que vem ocorrendo no litoral norte. A população oscila dos menos de 50 mil residentes até 250 mil eventuais nas altas temporadas (Instituto Pólis, 2012). Os principais vetores de ocupação são os serviços, comércio e empregos públicos. Os rendimentos médios dos bertioaguenses são menores do que as médias registradas no estado de São Paulo e no Brasil. Observa-se também que a taxa de informalidade – 47% – é superior às da região, do estado e do país (Instituto Pólis, 2012). O rendimento nominal mensal de 67% dos domicílios encontra-se abaixo de três salários mínimos (IBGE, 2010), sendo os menores índices observados nos setores afastados da orla e no interior da Rodovia SP-55². Os maiores valores de rendimento estão próximos à orla marítima e principalmente na Riviera de São Lourenço, onde verifica-se o maior número de domicílios ocasionais. Apesar do padrão de desenvolvimento urbano marcado pela segregação socioespacial, e para além de sua condição de cidade de veraneio responsável pela atração de grande população flutuante, Bertiooga tem vivido nos últimos anos uma queda consistente nos seus índices de criminalidade. O número reduzido de homicídios, latrocínios e roubo de veículos faz da cidade um dos municípios mais seguros da região metropolitana da Baixada Santista (Instituto Pólis, 2012).

Bertiooga triplicou seu PIB na última década, passando de cerca de R\$ 215 milhões em 2000 para R\$ 670 milhões em 2009 (IBGE, 2010). Em termos de participação dos setores, destaca-se a contribuição acentuada dos serviços e da administração pública. A receita tem forte base na arrecadação de tributos que envolvem a área imobiliária (IPTU e ITBI), chegando a representar quase 30% da arrecadação do município. Outra importante receita são as compensações financeiras dos royalties do pe-

2 Rodovia Doutor Manuel Hipolito Rego, conhecida como Rio Santos.

tróleo. Apesar da taxa de crescimento econômico ser superior aos demais municípios, a renda per capita é inferior, ocasionando acentuada vulnerabilidade socioeconômica. Existem na cidade 11 mil empregos formais (RAIS/TEM, 2010). A condição de estância balneária garante ao município repasses de verba para investimento em infraestrutura voltada para o turismo e a promoção do turismo regional. Em janeiro de 2014, houve aporte de 15 milhões de reais (Gomes, 2014), entre repasses do DADE³ e da Fehidro,⁴ para a realização de melhorias na cidade. O turismo náutico e a pesca esportiva são elementos importantes a serem considerados no planejamento de atividades culturais.

Suas relações com o controle social são recentes. Foram mapeadas aproximadamente 55 organizações da sociedade civil, porém, apenas seis encontram-se regularizadas (Instituto Pólis – Projeto Litoral Sustentável, 2013).

O município é detentor de um significativo potencial cultural. Como todo o litoral paulista, Bertioga possui vestígios de ocupação pré-histórica em sítios arqueológicos chamados de Sambaqui. Antes da chegada dos portugueses, a cidade era habitada pelos índios tupiniquim. Bertioga abriga o primeiro forte documentado do Brasil – construído em 1532, o Forte São João (tombado pelo Iphan em 1940) está fortemente ligado à figura do recém-canonizado de São José de Anchieta, à fundação da cidade do Rio de Janeiro e ao alemão Hans Staden. A autêntica vila inglesa de Itatinga é outro patrimônio de Bertioga que faz parte da história do Brasil, já que foi a primeira usina hidrelétrica do país e, até hoje, fornece energia para o porto de Santos. Na divisa de Bertioga com o município de São Sebastião, encontra-se a Aldeia do Rio Silveira, localizada em uma área de 948 hectares que abriga cerca de 500 índios da etnia tupi-guarani assistidos por programas de educação e saúde do município de Bertioga. Por suas origens, a cidade sedia anualmente, no mês de abril, o Festival Nacional da Cultura Indígena com exposição de artesanato, apresentação artística e esportiva das etnias participantes e promoção de discussões temáticas voltadas às questões indígenas. Mantém-se a tradição de blocos de carnaval bastante lúdicos e familiares, com desfiles que têm início às 20 horas percorrendo a orla marítima. Embora não seja aberto ao público, com exceção das atividades do TSI, do projeto Curumim e de algumas atividades físicas ou lúdicas nas quais a população pode se inscrever, a presença do Sesc é marcante nas atividades culturais desenvolvidas na região central, havendo intensa parceria com a prefeitura para compartilhamento de apresentações artísticas.

3 Departamento de Apoio ao Desenvolvimento das Estâncias.

4 Fundo Estadual de Recursos Hídricos.

Grupos isolados assumem iniciativas de interesse cultural, como o Cine-clube Buriquioca responsável pela realização do Projeto Harmonia, que foca na socialização, o Sarau Arte Buriki, composto por funcionários do Sesc, com apresentações culturais, e o Sarau Armagemix do Grupo Armagedon, com destaque em cultura e inclusão. Também são marcantes as iniciativas no campo da dança e da música. Mais de 300 crianças participam dos cursos de dança do Centro Cultural e existem, no mínimo, quatro ONGs dedicadas ao ensino de música, com participações desde eventos oficiais até apresentações em supermercados e padarias.

Importante iniciativa cultural e turística, o Revela Bertioga é um encontro de fotógrafos, totalmente aberto ao público, que revela talentos, desenvolve oficinas, exposições e mesas de debate, e proporciona a possibilidade de participação em expedições fotográficas a parques, rios e outros atrativos. Merece destaque, também, o Encontro de Cidades Fortificadas, sediado em Bertioga no final de 2011 (Rodrigues, 2011).

O Conselho Municipal de Políticas Culturais de Bertioga foi criado pela Lei Municipal em dezembro de 2011 e iniciou sua gestão efetivamente em março de 2012. Atendendo ao princípio da co-gestão, tem composição paritária, sendo quatro membros representantes da sociedade civil e quatro do poder público, além dos respectivos suplentes, podendo qualquer membro ser eleito para a presidência. A sociedade civil é representada por entidades que contenham em seu estatuto atuação na área cultural – sem a presença de especialistas ou notáveis.

DESAFIOS

INFRAESTRUTURA URBANA

Geograficamente, o município apresenta distância de 44 quilômetros entre os extremos, cortado longitudinalmente pela rodovia Rio-Santos. As dispersas áreas urbanizadas intercalam-se com grandes áreas desocupadas distribuídas ao longo da costa marítima. Não há capilaridade no acesso entre os espaços urbanizados, provocando imensos gargalos no fluxo de trânsito na rodovia, com impacto nas questões de segurança, saúde, acesso a bens culturais, coleta de lixo e muitos outros. O transporte público é precário e lento. Atualmente, não há integração entre transporte urbano e interurbano. A implantação do Projeto de Integração Espacial do Município de Bertioga demanda a revisão dos itinerários metropolitanos e intermunicipais para evitar redundâncias entre os sistemas. A falta de regulamentação dos sistemas viários, principal e secundário, fragiliza a construção de um sistema municipal de mobilidade (Instituto Pólis, 2012). Há queixas da população que, após a meia-noite, os ônibus só passam a cada duas horas, o que limita o usufruto de atividades de lazer e cultura.

CONTEXTO SOCIOCULTURAL

O município de Bertiooga, considerado estância turística, pouco valorizou seu potencial cultural nos últimos anos, apesar de possuir relevante papel histórico. A expansão imobiliária, notadamente durante a década de 1970 gerou: (i) convergência migratória; (ii) aumento significativo no número de veranistas; (iii) elevação do custo de vida e notadamente; e (iv) dissociação dos saberes e fazeres originais, tanto da cultura local quanto da cultura migrante, causada pela demanda por serviços domésticos.

O predomínio das “segundas residências”, 62,18% do total de domicílios, em detrimento da modalidade turística com base em meios de hospedagem, provoca grandes desequilíbrios no espaço urbano, trazendo grandes inconvenientes e desafios, notadamente em déficits de serviços urbanos e significativos passivos socioambientais (Instituto Pólis, 2012). Os comerciantes encontram dificuldades na manutenção de seus empreendimentos devido à constante flutuação de turistas.

No que tange as questões culturais, percebe-se que a população flutuante não visita a cidade com esse objetivo. Os proprietários de domicílios ocasionais e convidados, normalmente permanecem em seus condomínios fazendo pouco uso dos equipamentos da cidade. Muitas vezes, trazem de suas cidades de origem tudo o que vão consumir e sua interação com a população local faz-se somente por meio da contratação de serviços domésticos. Há também os visitantes ocasionais, às vezes de comportamento inadequado, que se apropriam dos locais públicos e promovem tumulto, sem gerar renda e sem qualquer interesse em participar de atividades culturais.

Quanto à população local, nota-se extremo senso de não pertencimento, de exclusão e baixa autoestima. A oferta de bens culturais existente é considerada elitista por muitos, não existindo estímulo para que desenvolvam a própria produção cultural. Registram-se deficiências na oferta de espaços e equipamentos culturais e problemas de acesso à cultura para a maior parte da população, sendo inexistentes os cinemas, teatros e salas de espetáculo (Instituto Pólis, 2012).

Apesar do estímulo ao turismo balneário, Bertiooga apresenta um índice pluviométrico três vezes superior ao de Seattle (cidade estadunidense cujas atividades culturais são frequentemente associadas ao excesso de chuvas). A falta de opções de lazer acaba levando as pessoas a se confinarem nos domicílios ou irem beber em algum lugar. Não há gastronomia de qualidade. A Casa da Cultura encontra-se abandonada, a maioria de suas tentativas de formar capital cultural, como o ponto MIS e oficinas Pagu, atrai pouco público devido à falta de divulgação e ausência de pessoal qualificado, ou minimamente interessado, em seu quadro de funcionários.

Não há compartilhamento de informações, por parte dos servidores públicos da área de cultura, sobre reuniões, fóruns, encontros e outras iniciativas das quais participam. A comissão de Cultura, Educação, Saúde, Assistência Social e Esportes, instituída em 2005, não compartilha sua agenda de reuniões, tampouco seus resultados.

A ausência de políticas de geração de emprego e renda torna preocupante a dependência da prefeitura e da Riviera de São Lourenço.

FRAGILIDADE DAS ORGANIZAÇÕES E MOVIMENTOS POPULARES

Há pouca participação ativa da sociedade civil, fruto de um aparente cansaço participativo e perda de dinamismo. A frase recorrente é que “em Bertioga nada dá certo”. Na visão da população o nível de autonomia das organizações da sociedade civil é frágil. A estruturação de muitas das organizações é recente, especialmente nos bairros populares (Instituto Pólis – Projeto Litoral Sustentável, 2013). Apenas seis, das 55 organizações da sociedade civil, estão institucionalizadas e com situação jurídica regular, o que impede as demais de participar como membros dos conselhos municipais.

É perceptível que a organização da sociedade civil em Bertioga está fortemente vinculada à participação popular nos espaços institucionais que foram criados pelo poder público local, muitos deles associados a sistemas nacionais de políticas públicas, sem ter tido tempo para construir uma história ou espaços de organização própria ou autônoma. (Instituto Pólis – Projeto Litoral Sustentável, 2013, p. 32). A ausência de oportunidades de trabalho no município acaba conduzindo a um clientelismo exacerbado de todas as formas de controle social. A articulação entre as organizações do município é baixa e conseqüentemente o nível de articulação regional é ainda menor.

Em pouco mais de quatro anos foram criados mais de vinte conselhos municipais, havendo grande dificuldade de se encontrar membros qualificados e atuantes. As poucas organizações institucionalizadas acabam participando de vários conselhos, muitas vezes representadas pelas mesmas pessoas. Existe também a questão da representatividade do poder público, que nem sempre observa os critérios de participação efetiva na escolha de seus representantes. Aparentemente, essa é a realidade da maioria dos conselhos no Brasil, conforme observamos no texto de Ana Claudia Teixeira para o Fórum Intermunicipal de Cultura de 2001:

O segundo conjunto importante de problemas está relacionado à efetividade desses conselhos, que, por sua vez, está relacionada com a paridade, que nem sempre acontece. Muitas vezes ela é legal, formal, mas na prática todos sabem que as pessoas que estão no governo são privilegiadas em termos de informação e de tempo disponível para participar desses

espaços. As pessoas da população, da sociedade civil em geral, têm mais dificuldade de se dedicar, de ter tempo, recursos financeiros e materiais para participar desses espaços. Porém, a efetividade do conselho também é abalada quando há problemas na representatividade das pessoas que dele participam. Isso é um problema tanto para os representantes do governo, quanto para os representantes da população. É comum que os representantes do governo no Conselho sejam pessoas não muito comprometidas com o tema, que estavam sem função, ou então, serem pessoas que não têm poder de fato dentro do governo. Elas não representam verdadeiramente o poder Executivo. A falta de representatividade também acontece na sociedade civil. Setores da sociedade civil que estão dentro do Conselho também têm uma representatividade muito complicada. É comum que elas nem ao menos dialoguem com a entidade da qual fazem parte (Faria; Versolato, 2005).

Em Bertioga, observa-se claramente o desrespeito ao papel consultivo e deliberativo dos conselhos. Até mesmo a solicitação de alteração dos representantes do poder público, decorrentes de ausências frequentes às reuniões, é desprezada pelos órgãos públicos. Não se encontra em prática a recomendação do ConSocial de “criar um mecanismo para a punição de servidores públicos nomeados em conselhos municipais e que representem o poder público, que não comparecem às reuniões de conselhos”. Poucos conselhos realizam a capacitação de seus conselheiros, tarefa que é atribuída à Casa dos Conselhos. Não há atividade formativa regular e sistemática de formação de conselheiros, exceto por iniciativas pontuais. A precariedade de organização do terceiro setor é refletida na falta de formação dos conselheiros.

A ausência de planejamento em políticas públicas gera desafios tanto à efetivação das políticas públicas quanto ao funcionamento dos conselhos, e o controle social do orçamento resume-se a algumas audiências públicas, onde se retrata a baixa capacidade de participação da população.

Houve grande expectativa da população com relação à criação do Conselho Municipal de Políticas Culturais. “O Conselho de Cultura se encontra em fase de gestação e poderá, quem sabe, ser um instrumento importante na construção de uma política cultural no Município (Instituto Pólis, 2012).” Esperava-se, de modo geral, que os membros do Conselho suprissem todas as lacunas culturais, produzindo inventários, conferências e fazendo surgir planos imediatos de construção de equipamentos. É forte a percepção geral de que um bom conselho é aquele que realiza muitos eventos e atividades.

A classe cultural não se encontra representada por especialistas ou notáveis. Faltam também aos conselheiros informações precisas sobre a realidade cultural do município e das possíveis articulações regionais. A própria noção de cultura é difusa, tangenciando a arte, o artesanato (ou “industrianato”), os equipamentos culturais e atividades de lazer.

ALTERNATIVA E AÇÕES DO CONSELHO DE POLÍTICAS CULTURAIS

Em sua primeira gestão, o Conselho Municipal de Políticas Culturais traçou estratégias para garantir quórum e motivação dos conselheiros. Houve insistente negociação para que fossem substituídos membros regularmente ausentes, principalmente aqueles indicados pelo poder público (sem que fossem consultados sobre seu interesse), por pessoas com interesse genuíno no assunto e no município. O desgaste da medida foi compensado pela inclusão de membros realmente comprometidos com o processo. O espaço das reuniões também foi disponibilizado para convidados e ouvintes, de forma a garantir a explicitação de conflitos.

A iniciativa de oxigenar o Conselho, trazendo novos atores, foi bem-sucedida e complementada com a articulação entre os demais conselhos municipais. O processo de credibilidade foi estabelecido gradualmente. Com espaço na rádio local para divulgar ações e iniciativas, utilização de redes sociais e permanente articulação, o Conselho ampliou sua visibilidade.

Discutia-se ainda a melhor forma de comunicação com a Câmara Municipal e optou-se pela utilização da Tribuna Livre,⁷ com o objetivo de divulgar o trabalho dos conselheiros, relacionar os desafios, solicitar aos vereadores o acompanhamento da Lei que cria o Sistema Municipal de Cultura e principalmente enfatizar a importância da transparência no trabalho das comissões parlamentares. Houve público expressivo, principalmente considerando o horário, e a mídia contemplou o assunto de forma satisfatória. O impacto mais significativo da iniciativa foi o alinhamento de informações e formalização das demandas.

Com o propósito de permear todas as iniciativas relevantes, o Conselho - embora no início de suas atividades, - participou ativamente das escutas públicas de diagnóstico promovidas pelo Instituto Pólis no Projeto Litoral Sustentável, consolidando suas propostas e obtendo informações do próprio instituto e de segmentos representativos da sociedade.

A presença de representantes do Conselho nos saraus e atividades populares, aliada ao esforço de divulgação e articulação, incentivou a presença de ouvintes e convidados nas reuniões mensais, estimulando a troca de ideias, ampliando as discussões e promovendo alianças fundamentais.

A capilaridade das ações do Conselho estendeu-se também às escutas públicas da Revisão do Plano Diretor de Desenvolvimento Sustentado. Por ocasião do primeiro encontro, não havia, por parte da comissão designada para conduzir os trabalhos, menção à criação de plano setorial de cultura, que passou a ser contemplado após algumas intervenções do Conselho. Em reunião com o Núcleo Gestor, encarregado da revisão,

foram detalhadas questões, sugestões e propostas referentes ao Plano Municipal de Cultura, Agenda 21 da Cultura e Economia Criativa, posteriormente entregues em forma de relatório.

Por meio das referidas dinâmicas, o Conselho criou poder de convocação e aumentou sua expressão estando em condições de organizar o diálogo dos principais atores locais para que analisem as questões de cultura como um todo e proponham ações conjuntas, minimizando a sobreposição de determinados setores ou particularidades na definição de políticas públicas.

O Conselho Municipal de Políticas Culturais manteve-se cuidadoso com relação a sugestões de que o Plano Municipal de Cultura fosse rapidamente elaborado mesmo que “copiado e colado” de algum plano existente, analisando alternativas e mantendo contato com o representante regional do Ministério da Cultura. Constatando que o município não havia aderido ao Plano Nacional de Cultura, o Conselho promoveu a necessária articulação para que o documento fosse localizado, preenchido e enviado ao Ministério da Cultura. Os prazos estavam sendo observados e o primeiro passo deveria ser a elaboração do Sistema Municipal de Cultura, iniciativa assumida pelo Conselho. Em quatro reuniões, que contaram com representantes dos artesãos, fotógrafos, músicos, artistas visuais, foi elaborado documento entregue simbolicamente ao prefeito durante a I Conferência Municipal de Políticas Culturais sendo, em seguida, protocolado na Secretaria de Turismo, Esporte e Cultura. Durante dois anos, o Conselho oficializou pedido de vistas ao processo e, em 2015, constatando que o processo havia desaparecido e considerando que a Secretaria estava sob nova gestão, voltou a protocolar o documento.

A Conferência Municipal de Cultura ocorreu em 26 de junho de 2013, em momento de extrema turbulência caracterizado pelas “jornadas de junho”, também conhecidas como “manifestações dos 20 centavos”, fato que ocasionou a necessidade de alteração do local inicialmente previsto para a realização do evento. No mesmo dia, um temporal causou vários transtornos na cidade. Apesar dos contratemplos, contamos com a presença de Aidê do Amaral e Frederico Roth – do Ministério da Cultura –, que apresentaram o Sistema Nacional de Cultura e debateram as propostas com os 23 participantes presentes no evento. Dois representantes, um do poder público e um da sociedade civil, foram eleitos para representar o município na Conferência Estadual de Cultura, no mês de setembro de 2013.

O entrosamento com a representação regional do Ministério da Cultura resultou em parceria importante para a definição dos objetivos do Conselho. Conhecendo a agenda do Ministério, nossa opção foi priorizar as ações de acordo com as 53 metas do Plano Nacional de Cultura. No

sentido de promover aproximação com a Secretaria de Educação e ainda contribuir para a realização da meta número 13 do Plano Nacional de Cultura, o Conselho promoveu o I Encontro de Formação em Arte Contemporânea em parceria com o Educativo da Fundação Bienal. O evento contou com mais de uma centena de inscrições espontâneas, além dos professores da rede pública municipal e estadual. A iniciativa foi importante, não somente pelo seu objetivo primário de atendimento à meta, mas principalmente por romper o mito estabelecido de que não haveria público em Bertiooga para semelhante empreitada. Como “efeito colateral”, estreitou-se a ligação com a Secretaria de Cultura de Cubatão e com a Diretoria de Ensino de Santos, que consideraram a iniciativa de extrema relevância. O sucesso da iniciativa resultou na edição 2014 do Encontro de Formação em Arte Contemporânea.

ESTÍMULO AO DEBATE PÚBLICO

Utilizando, como norteadores, o Guia de Orientação para a Construção de um Plano Municipal de Cultura (Projeto MinC – UFBA8), o Guia de Orientações para os Municípios – Perguntas e Respostas (MinC, 2011), o Guia GPS do Programa Cidades Sustentáveis (Programa Cidades Sustentáveis, 2013) e a Agenda 21 da Cultura (Institut de Culture), elencaram-se as premissas e os princípios mantendo-se o foco no protagonismo e na participação popular, sustentando o caráter consultivo, deliberativo e fiscalizador do Conselho Municipal de Políticas Culturais. Além da observância à legislação aplicável e da consistência técnica do Plano, cuja responsabilidade cabe ao poder executivo, o Conselho permanecerá atento às diversas interlocuções permeando a pluralidade dos envolvidos com ênfase em ações estruturantes que devem atender as necessidades e aspirações culturais do cidadão bertiooguense ultrapassando a dimensão dos mandatos dos governantes. No Guia GPS9 (Programa Cidades Sustentáveis, 2013), encontramos subsídios para o passo a passo do planejamento com base em informações organizadas, indicadores e visão de futuro a partir de depoimentos dos gestores públicos após o diálogo com a população e o consequente plano de metas a ser consolidado no Plano Municipal de Cultura.

“O planejamento municipal precisa considerar a dimensão cultural como um dos pilares para o desenvolvimento sustentável. As comunidades crescem e se aprimoram a partir da preservação de suas manifestações culturais, que em particular reforçam um senso de identidade local, motivo pelo qual a gestão municipal deve adotar políticas públicas para a promoção e inclusão cultural (Programa Cidades Sustentáveis, 2013).”

EMPREGO DO DIAGNÓSTICO RÁPIDO PARTICIPATIVO

O Diagnóstico Rápido Participativo, que tem sua origem no movimento de pesquisa-ação inspirado em Paulo Freire, proposto no Curso de Gestão Cultural do Sesc São Paulo, apresentou-se como uma base sólida para que a sociedade civil exerça seu efetivo controle social e promova a cultura em suas dimensões simbólica, cidadã e geradora de trabalho e renda. As escutas ativas são o primeiro passo para a legitimação do protagonismo municipal.

Segundo I.Botelho e J. M. Barros “o Diagnóstico Rápido Participativo é uma técnica de diagnóstico que permite a realização de reflexões críticas e propositivas sobre a realidade, considerando as experiências e as percepções dos participantes da atividade. Estimula a capacidade de reflexão e a busca de soluções a partir da interlocução, da construção de consensos e compromissos”.⁵

Ciente de seu papel na democratização da gestão e visando ampliar sua participação na elaboração de um Plano Municipal de Cultura consistente, o Conselho convidou, por meio do Boletim Oficial do Município, e-mails e telefonemas, um grupo de voluntários para a validação do Diagnóstico Rápido Participativo como ferramenta de mapeamento da realidade cultural de Bertiooga.

Foram realizadas três reuniões utilizando-se formulários do Diagnóstico Rápido Participativo. As instruções, explicadas detalhadamente para os participantes, foram projetadas em PowerPoint.

Os dezoito indivíduos presentes na primeira reunião foram convidados a refletir, durante 10 minutos, sobre cinco problemas da realidade cultural de Bertiooga. Em seguida, formaram-se grupos com alguma afinidade de atuação, que por sua vez sintetizaram, cada um, cinco problemas principais, evitando sobreposições e repetições, e hierarquizaram – de 1 (mínimo) a 3 (máximo) – os problemas elencados de acordo com as variáveis “Frequência, Gravidade e Dificuldade de Solução”. Posteriormente, cada grupo estabeleceu prioridade – de 1 (máxima) a 5 (mínima) – às soluções dos problemas de acordo com sua plataforma de ação estratégica.

Definidas as prioridades de ação, os grupos apresentaram soluções para cada problema conforme sua possibilidade de atuação.

Finalmente, pensando na realidade cultural onde atuam, os grupos identificaram cinco pontos positivos ou potencialidades do município, apresentando-os classificados de 1 (muito positivo) a 3 (perceptível, mas não tão importante).

A iniciativa teve como proposta avaliar a reação do grupo piloto durante as diferentes fases da aplicação do Diagnóstico Rápido Partici-

5 Comunicado em aula do Curso de Gestão Cultural do Centro de Pesquisa e Formação, Sesc São Paulo.

pativo, considerando que as respostas às questões, ainda que criativas e esclarecedoras, não representaram amostragem válida para uma reflexão analítica.

Durante a primeira reunião, houve grande entusiasmo e indícios de alto comprometimento. As evidências de aprovação foram demonstradas por exclamações como “Está sendo muito melhor do que a Conferência!” ou perguntas como “Quando será o próximo?”. Na segunda reunião, porém, alguns participantes chegaram atrasados, houve adesão de novos elementos e ausência de outros, fragmentando os novos grupos. A leitura dos trabalhos desenvolvidos na reunião anterior foi monótona e não despertou atenção, muitos não estavam entendendo o contexto e houve pouco rendimento, principalmente quando os grupos eram chamados a propor soluções. A terceira reunião contou com nove participantes que formaram um único grupo para discutir os pontos positivos de Bertiooga e também a validação do Diagnóstico Rápido Participativo como ferramenta de interlocução entre os diversos atores e arenas.

Ficou evidente a importância de estabelecer uma agenda mais longa, que permita nivelar o conhecimento dos participantes com relação à ausência de informação sobre a atuação do Conselho Municipal, considerado pela maioria como “atividade política” ou “coisa de políticos”, acrescida à ausência de vocabulário e terminologias específicas. Não se trata de transformar cada cidadão em um especialista em políticas culturais, mas de fornecer subsídios básicos harmonizando a comunicação. A consequência da fragmentação em três datas diferentes foi a desmobilização dos grupos interrompendo a construção do raciocínio coletivo e de referenciais lógicos.

Outra dificuldade a ser superada refere-se à resistência apresentada no momento de propor soluções. Quando se fala em diagnóstico, a tendência é imaginar que é preciso levantar questões e a maioria da população infere que, uma vez apontado o problema, cabe ao poder público resolvê-lo. Foi necessário esforço extra para estimular o protagonismo dos participantes e levá-los a propor soluções em seu âmbito de atuação. Consideramos também como desafio, a monotonia durante a leitura dos quadros preenchidos pelos grupos e a dificuldade em estimular os participantes a ouvir e entender o que cada um trazia como explicação para o mesmo tema. Após momentos adrenérgicos, com demonstrações de alto comprometimento durante a elaboração dos quadros, constatamos sérias limitações no momento de acompanhar o desenvolvimento dos trabalhos de outros grupos.

Ao assumir a utilização desse processo, levando em conta as dificuldades apresentadas pelo grupo piloto, pretendemos certificar a busca do desenvolvimento de cada membro por meio de uma reflexão conjunta de suas próprias ações como um caminho ou opção para o desenvolvi-

mento cultural do município. Constatamos que as características desse instrumento superam muitas das limitações de outras abordagens diagnósticas e permitem a extração e sistematização de dados que traçam o perfil do município abordando as manifestações e bens de cultura, a infraestrutura física e tecnológica e os aspectos institucionais e de gestão. Uma das principais vantagens consiste na possibilidade de privilegiar e motivar o surgimento de ideias e sua discussão livre, sem que isso tenha impacto negativo na sistematização. O clima proporcionado pela técnica possibilita a redução de aspectos que possam mascarar a expressão de opiniões. A metodologia mostrou-se eficiente e prática, proporcionando um número significativo de informações de qualidade.

CONCLUSÃO

A participação é uma das características mais importantes de um bom Plano Municipal de Cultura. Para uma participação cidadã é necessário mobilizar, motivar e envolver. O Conselho Municipal de Bertioga propõe-se a atuar como espaço de consulta e debate tendo ainda o objetivo de divulgar ferramentas disponibilizadas pelo Ministério da Cultura como o “Delibera” e “Consultas Públicas” para ampliar a troca de informações.

Em um momento em que tudo está por fazer, as perspectivas do Plano Municipal de Cultura de Bertioga são amplas. A governança democrática somente ocorrerá se entendermos o cenário cultural como contexto das políticas públicas voltadas às necessidades da população e não meramente à captação de recursos. A participação da sociedade civil no Plano Municipal de Cultura vai torná-lo mais plural, diverso, humanizando suas propostas na construção dos modos de gestão. Essa participação também é importante na formação de indivíduos ativos, inventivos, vigilantes e capazes de mover a sociedade na busca de soluções inovadoras, assegurando a continuidade de propostas significativas para os objetivos públicos. A cultura participativa vai além do próprio Conselho e deve redefinir o perfil dos próximos conselheiros no município. Porém, atrair a população para participar em processos de planejamento nem sempre é tarefa simples, pois para a maioria da população, o engajamento não acontece espontaneamente.

O diagnóstico é o primeiro passo para conhecermos, de maneira ampla, a situação do município sob a ótica de seus habitantes. Por meio dessa lente, poderemos repensar a complexidade da participação da sociedade na cultura e o consequente impacto na qualidade da democracia no desenvolvimento de relações humanizadoras e éticas, sem disputas entre a sociedade civil e o poder público. É a forma de iden-

tificarmos como chegamos à situação atual, e definirmos pelo diálogo intercultural as estratégias para lidar com os desafios, reconhecer as oportunidades e agir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FARIA, H.; VERSOLATO, F. *Você quer um bom conselho?* São Paulo: Publicações Pólis, 2005.
- GOMES, A. C. *Notícias*. Disponível em Prefeitura Municipal de Bertioga: <http://www.bertioga.sp.gov.br/noticia.php?idnot=5620>. Acesso em 1º mai. de 2014.
- IBGE (2010).
- Institut de Culture. (s.d.). Culture 21. Disponível em Agenda 21 da Cultura: www.agenda21culture.net. Acesso em 2 mai. de 2014.
- Instituto Pólis. Projeto Litoral Sustentável. *Relatório número 6 – Diagnóstico Urbano Socioambiental – Município de Bertioga*. São Paulo, 2013.
- Instituto Pólis. Projeto Litoral Sustentável. *Desenvolvimento com Inclusão Social*. São Paulo, 2012.
- MinC – UFBA. (s.d.). *Guia de Orientação para a Construção de um Plano Municipal de Cultura*.
- MinC. *Guia de Orientações para os Municípios – Perguntas e Respostas, 2011*.
- NEPO Núcleo de Estudos de População. Campinas, 2007
- Programa Cidades Sustentáveis*. (2013). São Paulo: Rede Nossa São Paulo.

A GESTÃO DA ÁREA DE CINEMA NO SESC SÃO PAULO

José Rodrigo das Neves Gerace¹

RESUMO: Este trabalho pretende levantar histórico da gestão de cinema no Sesc São Paulo, a fim de identificar o pensamento institucional sobre a linguagem em diversos contextos e estratégias programáticas. Traçar esse panorama é relevante, pois fornece indícios sobre as mudanças estruturais da instituição e do pensamento crítico construído sobre o que é cinema em diferentes frentes de difusão e mediação cinematográfica.

PALAVRA-CHAVE: Gestão cultural; Cinema, Sesc São Paulo; Memória; História.

ABSTRACT: This work intends to raise a historical cinema management at Sesc São Paulo to identify institutional thinking about this language in different contexts and strategies. It is relevant because it provides evidences about the structural changes of the institution and critical thinking in different fronts broadcast and cinematic mediation.

KEYWORD: Cultural management; Cinema; Sesc São Paulo; Memory; History.

INTRODUÇÃO

Este trabalho procura identificar, ao traçar um histórico da gestão de cinema no Sesc São Paulo, o pensamento institucional sobre a linguagem, moldado no decorrer dos tempos, de 1948 a 2014, a partir de diferentes estratégias de ação programática em suas unidades do Estado de São Paulo. Perceber a gestão cultural atendida aos diversos momentos históricos é relevante, pois fornece suporte às reflexões sobre as mudanças estruturais da instituição e seus pensamentos sobre a linguagem. Nesse sentido, algumas questões vêm à tona: Na perspectiva do Sesc como uma instituição sociocultural, como foi sistematizado um pensamento de gestão sobre a área? Quais os principais objetivos do Programa de Cinema? De que modo as estratégias de ação cultural orientam uma programação regular e permanente nas 32 unidades do Estado de São Paulo? Quais

1 Formado em Ciências Sociais, pela UNESP, com mestrado e doutorado em Cinema pela UFMG e Universidade Nova de Lisboa/Portugal. Autor da dissertação “O cinema de Lars von Trier: dogmatismo e subversão” (2006) e da tese “Cinema-explicito: representações cinematográficas do sexo” (2011). Possui diversos artigos publicados em jornais, revistas e cadernos de pós-graduação como: “Intermedialidade em Dogville”. *Revista do Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFMG*. Belo Horizonte, vol. 1, pp. 75-87, 2009; “O beijo no cinema”. *Revista da Cultura*, dez. de 2011; “Um cinema que já diz seu nome”. *Revista Com’Out*, Lisboa, p. 75, out. de 2010; entre outros.

são os eixos fundamentais que orientam essa gestão? Qual a ruptura e inovação que tal sistematização trouxe ao modelo de gestão cinematográfica? E, fundamentalmente, como manter a coesão institucional sem perder de vista a diversidade da linguagem em todas as suas transversalidades? Como manter uma gestão híbrida que perceba o cinema dentro de um escopo artístico-social plural e *in process*?

Para a coleta de dados históricos informativos e visuais para a pesquisa foram realizadas consultas nos arquivos do Sesc Memórias, programa que possui o acervo da instituição, desde a sua inauguração, em jornais, revistas, publicações, livros e relatórios de referência. Além disso, algumas bibliografias serviram de referência para a discussão ampliada sobre a gestão cultural e sobre o cinema como prática social. O material utilizado no curso de Gestão Cultural do Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo também orientou os caminhos aqui pretendidos.

O CINEMA NO SESC SÃO PAULO

Desde a sua criação, em 1946, o Sesc sublinhou seu modelo de ação sociocultural focado na “educação como pressuposto para a transformação social. A concretização desse propósito se deu por uma intensa atuação no campo da cultura e suas diferentes manifestações, destinadas a todos os públicos, em diversas faixas etárias e estratos sociais. Isso não significa apenas oferecer uma grande diversidade de eventos, mas efetivamente contribuir para experiências mais duradouras e significativas”.² Nesse sentido, a educação não formal, ancorada por diversas áreas de atuação, dos esportes às linguagens artísticas, perpassa o campo do simbólico e do cotidiano para reforçar o caráter permanente da ação sociocultural da instituição. Não só a gestão, mas as estratégias só se consolidam em um campo transformador simbólico e real na regularidade e permanência de suas ações.

Com relação à ação permanente em cinema, desde o final de 1948, quando o Sesc Bertioga foi inaugurado, a unidade dispunha de uma sala de cinema, que também era utilizada para apresentações teatrais, mas que regularmente projetava filmes para os comerciários associados na colônia de férias. Eram exibidos filmes curtos, geralmente institucionais ou documentais, segundo documento pesquisado no acervo do Sesc Memórias intitulado “Relatório Anual do Departamento Regional do Serviço Social do Comércio”, datado de 1950.³ No documento, consta que no

2 Disponível em: http://www.sescsp.org.br/pt/sobre-o-sesc/palavras-do-diretor/127_MODELO+DE+GESTAO+CULTURAL#texto. Acesso em 07 mai. de 2014.

3 “Relatório Anual do Departamento Regional do Serviço Social do Comércio”. São Paulo, 1950,

ano de 1949, por exemplo, foram realizadas quinze projeções cinematográficas e, no relatório do ano posterior, 150 sessões.⁴

A partir das informações técnicas do documento anual e da análise do discurso presente no periódico “O Sesc em Marcha”, cuja primeira edição data de novembro de 1949, é possível verificar que o cinema era pensado pela instituição, até então, mais como uma recreação e entretenimento do que como atividade intelectual deflagradora da realidade – pensamento que vai vigorar a partir de 1967.

Na Coleção “O Sesc em Marcha”, vale notar que havia mensalmente uma lauda destinada à arte cinematográfica, intitulada “Sons e imagens”, que focava o universo do entretenimento cinematográfico aliado ao *glamour* hollywoodiano. Eventualmente, a sessão trazia algum artigo sobre a história do cinema, como “Crônica filmada” e “Cinema e crítica” (imagem 1, a seguir), notícias na coluna “Cinema em pílulas”, além de biografia de artistas. Trazia ainda jogos de adivinhações, “De que filme é esta cena?”, que, no acerto, dava aos leitores entradas para o cinema.



Imagem 1. Fonte: Coleção “O Sesc em Marcha”, set./out., 1950. Serviço Social do Comércio – Sesc. Departamento Regional do Estado de São Paulo. Acervo Sesc Memórias.

Em um anúncio do periódico, de setembro de 1951, nota-se a existência de um clube de cinema, promovido pelas entidades patrocinadas

pp. 10 e 76. Acervo Sesc Memórias.

4 “Relatório Anual do Departamento Regional do Serviço Social do Comércio”. São Paulo, 1951, p. 41. Acervo Sesc Memórias.

pelo Sesc. Na mesma edição, temos um artigo assinado por Florentino Barbosa e Silva, assistente técnico do Museu de Arte, intitulado “Cinema educativo”, que coloca o cinema como:

O veículo mais eficaz de ensinar e ampliar os conhecimentos de cada um dos seus espectadores. O cinema, a arte do movimento, como instrumento de educação, é um dos mais modernos porque é invento recente e eficiente como bem poucos. As imagens projetadas através (grafia da época) do cinema são mais facilmente memorizadas do que aquelas outras decorrentes da leitura de um livro. A realidade do próprio movimento diminui (grafia da época) o esforço do raciocínio e aumenta a retenção.⁵

Pela escolha desta pauta, podemos perceber indícios da crença do Sesc no cinema como possível instrumento de mediação cultural que atravessa várias áreas e atinge todos os públicos e níveis simbólicos e efetivos, educativos.

Em uma publicação do Sesc, a *Revista do Comerciário*, edição de 1956, porém em um outro artigo, “A importância do cinema”, na Coluna do Comerciário, merece destaque. Como o próprio título indica, o ensaio endossa a visão institucional sobre o cinema que estava em construção no período, ampliada do campo recreativo ao sociopolítico: o autor defende o cinema realista e de cunho social.

É certo que muitos preferem a fuga à realidade sob o pretexto de que “a vida já é por si triste”. Os filmes que focalizam problemas cotidianos são olhados com menor interesse. A realidade é que constituem esses filmes os que poderiam atingir o índice mais elevado de arte, não sendo necessariamente “tristes”, nem a vida deve ser olhada sob aquele aspecto cinzento. Por meio desses filmes fazem o bom cinema os seus diretores, que o compreendem como arte que não deve ser divorciada da vida, mas deve servir ao homem, possibilitando-lhe maior consciência de si mesmo, de sua dignidade, de seu projetar-se dentro de um determinado grupo social.⁶

5 Coleção “O Sesc em Marcha”. *Cinema educativo*. Por Florentino Barbosa e Silva, set. de 1951. Serviço Social do Comércio – Sesc. Departamento Regional do Estado de São Paulo. Acervo Sesc Memórias.

6 *Revista do Comerciário*. Serviço Social do Comércio. Ano I, nº 2, fev. de 1956.

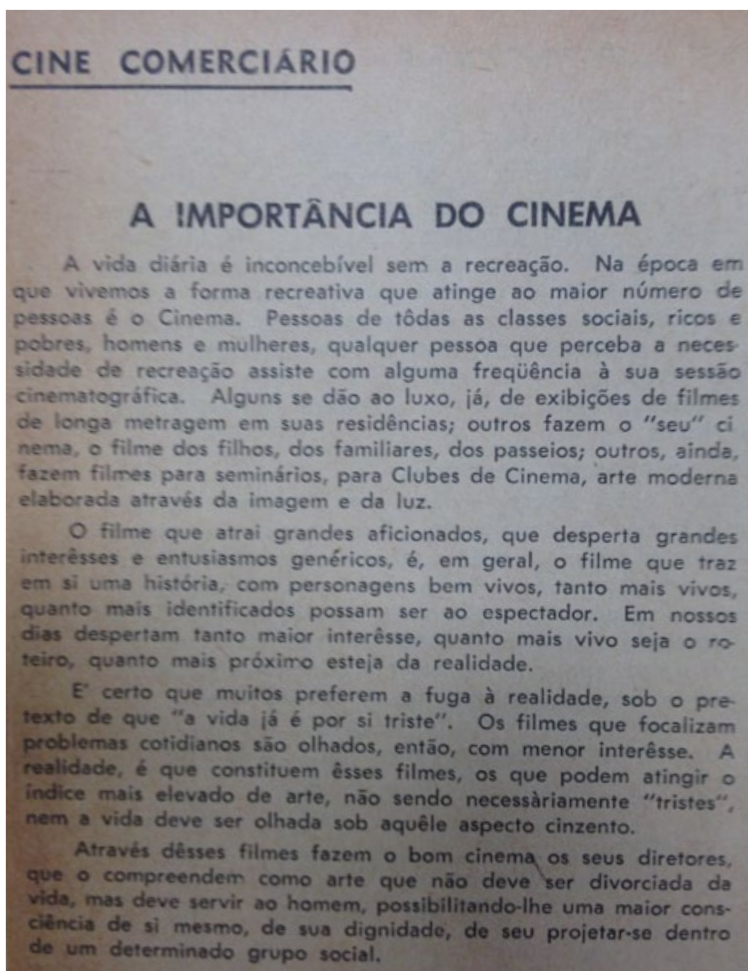


Imagem 2. Fonte: Coleção "O Sesc em Marcha". A importância do cinema. Revista do Comerciário. Edição de 1956. Acervo Sesc Memórias.

Na mesma publicação, porém na 2º edição de 1960, o artigo "O que é cinema", assinado por Ronaldo Pavesi, coloca o cinema como uma arte que, mesmo "jovem", "com meio século de existência, encontra-se em estado de inquietação. É um gigante que não sabe até onde sua força alcança. O que, aliás, torna seu estudo realmente apaixonante".⁷ Ao comentar o processo de identificação do espectador com os personagens ou tramas, Pavesi enxerga uma força revolucionária de encantamento e união do povo com o cinema. Será a partir dos anos de 1960 que o Sesc potencializará o cinema para além de uma atividade recreativa: trata-se de uma prática social que atravessa o campo simbólico do individual em sua experiência única, emotiva e pessoal cinematográfica.

Mergulhado na difusão cultural em seu maior alcance, via acessibilidade e mediação, durante a década de 1960, o Sesc São Paulo iniciou um projeto de ação sociocultural nas cidades do interior de São Paulo que não eram alcançadas pela instituição. As Unimos – Unidades Móveis de Orientação Social, por meio de estudos e mediação de conteúdo prévio, iam até as cidades, onde permaneciam por alguns meses, desenvolvem-

7 Revista do Comerciário. "Serviço Social do Comércio". Ano IV, nº 2, 1960, pp. 6-7.

do atividades socioculturais e esportivas, mediadas por técnicos responsáveis pela gestão local da programação em diversas linguagens, entre elas, a de cinema.



Imagem 3. Unimos - Unidades Móveis de Orientação Social. Fonte: Acervo Sesc Memórias.

As equipes deslocavam-se em carros equipados com diversos materiais e equipamentos, incluindo tela de projeção e filmes de 16mm. As projeções de películas estavam no escopo de ação programática permanente da Unimos. Ou seja, a ação cultural em cinema integrava e incentivava a ação comunitária, de acordo com relatório do período:

A concepção de Ação Comunitária como metodologia operacionalizada pela Unimos objetiva, interdependente e dialeticamente, a concretização de atividades de lazer em determinado campo no qual se processa a educação social, em uma perspectiva de educação permanente. Trata-se de uma proposta de esquema analógico de Ação Comunitária, ou de intervenção na realidade social, que procura evidenciar a dinâmica ou estabelecer a teia de relações que se efetuam entre os componentes supra indicados, tendo em vista atender a objetivos e interesses técnicos e institucionais. [...]São objetivos gerais operacionais desse esquema contribuir para criar ou dinamizar condições ao desenvolvimento integral da personalidade humana e do desenvolvimento sócio-cultural.⁸

⁸ *Relatório Anual do Departamento Regional do Serviço Social do Comércio*. São Paulo, 1960-69, pp. 40-41. Acervo Sesc Memórias.

Percebemos assim que, do final dos anos de 1940 até meados de 1960, a visão institucional de cinema revertida em ação programática era a da recreação, o filme como um passatempo – muito por conta do Sesc São Paulo também nesse período inicial, da gestão e filosofia institucional que se formava, estar voltado especialmente para o lazer e saúde dos comerciários, seu público prioritário. Após os anos de 1960, a visão amplia-se para além do bem-estar, integrando o lazer como potencialidade de acolhimento e realização pessoal/coletiva no tempo livre, além do caráter cada vez mais efetivo da ação educativa sociocultural permanente. O cinema passa então a ser visto como parte da realidade social e potente instrumento de mediação para o desenvolvimento sociocultural e emotivo.

Tanto que em junho de 1967 foi criado um Curso de Iniciação em Cinema dentro do Seminário de Estudos de Orientadores Sociais, em documento sistematizado pela Administração Regional do Sesc São Paulo e aperfeiçoado em capítulos a cada bimestre. A ideia era sistematizar a história do cinema, de modo crítico, desde o “aparecimento do cinema”, suas técnicas, teorias e linguagem, até abordar o esquema de distribuição e o cinema brasileiro. O documento, disponível no Sesc Memórias, traz indicativos, feito um roteiro, de como dinamizar o trabalho dos orientadores sociais que trafegavam pelas cidades levando o cinema: desde o levantamento socioeconômico e cultural prévio das cidades – por meio de pesquisas e questionários – até a apresentação de estudo comparativo e debates após as exhibições. Após as exhibições, os debates propostos eram desenvolvidos com os técnicos do Sesc sobre questões cinematográficas (autor, estética, temática) e sociais, envolvendo a realidade crítica.

A perspectiva geral desse estudo era perceber o cinema em uma perspectiva crítica da realidade para além do entretenimento. Na página 23, o documento reforça temas a serem trabalhados com alunos: 1) função social do cinema; 2) o cinema como diversão; 3) o cinema educativo; 4) o cinema brasileiro e o público. Aliás, o texto termina um capítulo de modo cinemanovista, citando Glauber Rocha: “Há uma inquietação artística, há coragem intelectual, há técnicos competentes, há, sobretudo, como nunca houve em nenhum cinema do mundo, de forma tão maciça, juventude: Câmera na mão, trata-se de construir”. Consolida-se então, em novo olhar para a gestão cultural, plural e atenta com o contemporâneo, a compreensão do cinema como arte mediadora, do entretenimento ao campo intelectual, crítico. Dá ao cinema o status de crítica da sociedade e passa a angariar um modelo de gestão cultural para a linguagem. Primeiro a partir da sistematização desse amplo documento histórico e crítico – praticamente um livro –, depois lançando estratégias de ação na área.

O trabalho social angariado pela Unimos explorou o cinema para além do filme e da difusão. O trânsito cinematográfico favorecido pelo acesso estava atrelado aos objetivos institucionais e às estratégias de educação permanente. Podemos dizer que, embora não tivesse ainda uma gerência exclusiva de cinema ou mesmo uma sala própria, o Sesc nesse momento criou uma espécie de “CineClube itinerante”, aliado às outras áreas artísticas, mas sempre focado no estudo, na pesquisa e no debate – tríade que vigorou no modelo de gestão dos anos seguintes.

Em 14 de novembro de 1967, foi inaugurado o Teatro Anchieta, no Sesc Consolação, que deu significativo impulso às programações de teatro e cinema, criando uma grade consistente e regular de programação de filmes. A primeira exibição cinematográfica ocorreu em 05 de novembro de 1968 – mesmo momento em que a tropa de choque policial havia mobilizado o quarteirão estudantil do Mackenzie e do prédio de filosofia da USP – Maria Antonia (Tusp). Na ocasião foram exibidos os filmes: *O evangelho segundo São Mateus* (1964), de Pier Paolo Pasolini; o brasileiro *O padre e a moça* (1965), de Joaquim Pedro de Andrade; *Trinta anos esta noite* (1963), de Louis Malle; *Dr. Fantástico* (1964), de Stanley Kubrick; entre outros. Embora hoje prevaleça a programação teatral no espaço, essa foi uma das primeiras salas de cinema do Sesc São Paulo na capital de São Paulo, previamente à criação do CineSesc, com exibições regulares em 35mm.

Em 21 de setembro de 1979, o Sesc São Paulo inaugurou um cinema próprio, o CineSesc, com 330 lugares na ocasião, ocupando o antigo *Cinema Um*, que já era um espaço voltado para uma programação alternativa – um dos chamados “cinemas de arte” da cidade, que exibia produções do circuito independente e autoral de várias nacionalidades. Os primeiros filmes exibidos nesse novo espaço foram *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e *Os fuzis* (1964), de Ruy Guerra. Na ocasião, a unidade deu sequência aos projetos “Geração 68... Cinema Paulista de 68 a 79”, “Tendências do Cinema Italiano”, “Melhores de 1978”, “30 anos de Cinema Russo”, “Cinema e Jornalismo” e à parceria com a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo – segundo Relatório Anual de 1980.⁹

No relatório prévio à inauguração, datado de 18 de junho de 1979, e assinado pelo então Presidente da Federação do Comércio, José Papa Júnior, era reforçada a importância da linguagem:

Inaugurado no exercício, como resposta da entendida à importância assumida pelas atividades de cinema no conjunto das práticas de lazer da clientela, o CineSesc instituiu na comunidade uma nova e importante alternativa cultural. De um lado representa recurso de apoio pedagógico ao ensino básico, ao oferecer filmes didáticos em sessões especiais para estudantes,

9 Relatório Anual de 1980. Serviço Social do Comércio. Acervo Sesc Memórias. Pesquisa em 07 mai. de 2014.

no projeto “A Escola vai ao Cinema”. De outro, visa estimular e prestigiar a cinematografia nacional – realizando atividades como o “I Festival de Cinema Brasileiro de São Paulo” – ao mesmo tempo em que oferece mais uma opção de lazer cultural aos comerciários, sempre com programação de bom nível, no sentido de suscitar e desenvolver a sensibilidade estética e crítica do espectador.¹⁰



Imagem 4. Fonte: Acervo Sesc Memórias.

Assim, a ênfase no lazer como ensejo para a educação não formal foi reforçada e o cinema passa a ter o status de entretenimento inteligente. No cartaz de divulgação do I Festival de Cinema Brasileiro de São Paulo, de 04 de outubro de 1979 (imagem 4), a tese é reiterada: “CineSesc: arte e educação no lazer”. E, no cartaz de inauguração, publicado como anúncio na Folha de São Paulo de 21 de setembro de 1979, com caricaturas de cineastas e aforismos (imagem a seguir), temos esta expressão: “O CineSesc será mais que uma sala de exibição. Vai ser um cinema com uma programação muito especial. Lá você vai ver filmes de arte, filmes que divertem, filmes polêmicos. Que emocionam, que fazem pensar”.

10 Relatório Anual de 1980. Serviço Social do Comércio. 18 jun. de 1979. Acervo Sesc Memórias.



Imagem 5. Fonte: Anúncio de Inauguração do CineSesc. Folha de São Paulo, 21 de setembro de 1979. Acervo Sesc Memórias.

Até hoje o CineSesc realiza importantes parcerias nacionais e internacionais com instituições, consulados, organizações e associações que desenvolvem Mostras e Festivais de Cinema, como a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, In-Edit, Kinoforum – Festival Internacional de Curtas-Metragens, Festival Mix Brasil de Cultura da Diversidade Sexual, Festival de Cinema do Rio, Mostra Indie de Cinema Mundial, Festival de Cinema Latino-Americano, entre outros. Além de exhibições, promove cursos, debates e outras atividades formativas de reflexão sobre a arte cinematográfica, como o “Cinema da vela”, “Cine psique” e “Aula magna”. Com preços de ingressos acessíveis, a unidade traz programação regular de filmes e ainda um projeto especial para as crianças, o “CineClubinho”.

Durante os anos 1980, o Departamento Nacional do Sesc criou um projeto intitulado Fimoteca, que circulou filmes nacionais, curtas e longas-metragens, em 16 mm, por dezessete estados brasileiros. O objetivo principal era formar públicos para o cinema nacional.

Ao todo a Fimoteca exibiu 505 filmes para cerca de 210 mil pessoas. Em diversas unidades, o Sesc promovia palestras com críticos e cineastas após as sessões e promoveu mostras sobre o Cinema Novo e sobre o cineasta

Glauber Rocha. Entre os filmes exibidos, destacaram-se: “Rio 40º”, “Terra em Transe”, “Cinco Vezes Favela” e “Deus e o Diabo na Terra do Sol”. Ambas contaram ainda com um grupo de estudos sobre o desenvolvimento do cinema nacional.¹¹

Nos anos de 1990 até os anos 2000, a linguagem de cinema foi gestada no escopo de uma Gerência na Administração Central do Sesc (GAOP e depois GEAC), que abarcou várias áreas artísticas reunidas em um mesmo modelo gestor. A partir de meados dos anos 2000, a área deixou de ser dividida com outras artes e tecnologias (até então estava no escopo de “Cinema e cultura digital”), sendo então refletida como linguagem autônoma. Hoje existe um Programa específico de Cinema no Sesc São Paulo, que reflete questões e ações sobre a linguagem dentro de norteadores institucionais que abarcam frentes de difusão, mediação, intercâmbio, parcerias e experimentação. Com foco na pesquisa e nas estratégias de ação cultural, esta gerência (Geac – Gerência de Ação Cultural) orienta, pesquisa e aprofunda programações de cinema nas Unidades do Sesc São Paulo da capital, do litoral e do interior. É possível verificar, no quadro atual, que a gestão em cinema configura-se a procura de possíveis estratégias de ação imersas em um planejamento dinâmico à transversalidade da própria linguagem, que se renova em novos formatos e narrativas.

Pensar a gestão de cinema não se limita unicamente à exibição de filmes, mas vai além em proposições e formatos, desde cursos e seminários até cinema expandido e de instalação, do tradicional ao experimental, das vanguardas ao *underground*. Pensar cinema, nessa perspectiva, dinamiza novas estratégias contemporâneas de fluxo artístico e experimentação/fruição com o público. Nesse sentido, para o Sesc São Paulo a “ação cultural deve estar a serviço da pluralidade das experiências e da diversidade do pensar, pressupondo que, por seu intermédio, possam ser geradas novas ações individuais e coletivas, que estimulem a autonomia do gosto, a multiplicação das possibilidades do imaginário, das percepções e dos contatos sociais”, segundo o diretor regional Danilo Santos de Miranda. Assim, percebemos que na atualidade o planejamento da área não se limita unicamente à programação – que é o resultado de uma ação estratégica –, mas se expande pelos eixos da pesquisa, crítica, experimentação, produção e circulação dentro de uma lógica da permanência das atividades. O diretor regional reforça:

11 Modelo da Atividade Cinema – Módulo Programação. Gerência de Cultura/Divisão de Programas Sociais: Flávia Barone e Nádia Moreno (Conteúdo); Gerência de Estudos e Pesquisas/Divisão de Planejamento e Desenvolvimento: Sebastião Henrique Chaves (Coordenação). Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, 2007.

Nossa instituição tem implementado diversas ações neste campo (o cinema), com o intuito de favorecer o entendimento da linguagem audiovisual e de ampliar o seu público. O apoio às diversas realizações em cinema que acontecem nesta cidade, e a própria criação do CineSesc, há trinta anos, são evidências da importância que atribuímos às possibilidades dessa arte. Ao investirmos continuamente nesta direção, agimos em consonância com a missão institucional do Sesc, pautada pelo entendimento da ação cultural como base para o real desenvolvimento da sociedade. A ação cultural constitui, assim, um importante fator de promoção da qualidade de vida. É nesse sentido que o nosso trabalho está alicerçado na democratização do acesso aos bens culturais. O nosso papel, portanto, é o de proporcionar oportunidades de acesso a produtos culturais menos veiculados e com grande capacidade de produzir as reflexões necessárias para a compreensão de nosso tempo e para a construção de um mundo melhor.¹²

O Programa Atual de Gestão em Cinema desenvolve ações que valorizam a linguagem em suas diversas perspectivas, por meio da difusão, mediação, formação e intercâmbio entre áreas. Ele percebe o cinema como arte que problematiza as imbricações do presente, indiciando novos olhares em potentes formatos narrativos que abrangem desde a cinematografia clássica até os novos experimentos audiovisuais. Ao defender a linguagem como transversal às artes, e que se renova em seu dinamismo conceitual, o Sesc São Paulo tem procurado angariar uma gestão de cinema plural em estilos (da vanguarda ao *mainstream*) e formatos (da sala escura ao cinema expandido), muito guiada pela contextualização de sentido e provocação às diversas realidades onde as unidades se encontram. Desse modo, a gestão orienta-se dos objetivos institucionais – lazer, entretenimento, prática social e questionamento da realidade etc. – para ampliação da área para além do filme e da lógica do espaço – sempre tendo em mente as adequações técnicas com qualidade para imersão cinematográfica. Contudo, como a arte cinematográfica abrange e atravessa várias áreas artísticas e do conhecimento, é necessário ter em vista que, sendo o planejamento transversal, ele não deve suprimir os conflitos autônomos de cada linguagem, mas sim propulsionar e garantir os objetivos específicos de cada expressão artística em um emaranhado de interlocuções.

Na frente da ação cultural, essa gestão abarca: 1) ação de difusão, que permite a circulação e a democratização do acesso por meio de exi-

12 Discurso de abertura proferido no 14º Festival Internacional de Documentários É Tudo Verdade, em 25 mar. de 2009. Disponível em: http://www.sescsp.org.br/pt/sobre-o-sesc/palavras-do-diretor/110_ABERTURA+DO+14+FESTIVAL+INTERNACIONAL+DE+DOCUMENTARIO+S+E+TUDO+VERDADE#texto

bições regulares, itinerâncias, festivais, exposições e mostras; 2) ações processuais e formativas, que integram a programação permanente das unidades, com caráter de mediação e desenvolvimento artístico-cultural, trazem estímulo à reflexão (cineclubismo, debates, bate-papo, palestras, cursos regulares, discussões e pesquisa sobre a linguagem) e potencializam a formação de públicos, como a cinefilia, o conhecimento e o gosto pelo cinema começam com a contextualização. Exibições regulares dentro de ciclos temáticos também integram uma forma de ação processual. É pela permanência das ações que se organiza e planeja a área; 3) ações de intercâmbio, que se estabelecem pelas parcerias nacionais e internacionais via projetos institucionais que priorizam a diversidade temática, estética e cinematográfica mundial. É importante notar ainda que a área de cinema dialoga com outros programas do Sesc São Paulo, como Terceira Idade, Educação para Sustentabilidade, Juventudes, Diversidade, Acessibilidade, por meio de programação temática em mostras como Ecofalante de Cinema Ambiental, Mix Brasil de Cultura da Diversidade, Memória do Esporte Olímpico Brasileiro, entre outras; 4) ações transversais para além da interdisciplinariedade, que pressupõe disciplina e normatização. São as ações intermediáticas que trazem inovação e ousadia ao ressignificarem as tradições. Por isso, é importante pensar o cinema em uma perspectiva complexa com encontros, instalações, performances audiovisuais, debates sobre a linguagem, experiências interativas, produções do fazer cinematográfico, discussões sobre novos suportes e mídias, laboratórios de experimentação e desenvolvimento.

A gestão de cinema no Sesc São Paulo parte, portanto, de algumas estratégias de ação para o dinamismo, mediação e expansão da linguagem. Elas integram um conjunto de ações estruturadas e decisões que, uma vez articuladas, estruturam um mapa para a consecução dos objetivos. Como salientado, entre os desafios estratégicos, um deles é a programação permanente e integrada a um olhar reflexivo, transversal sobre a linguagem. Essa gestão não fixa um modelo, mas sim uma estratégia *in process* que se constrói junto da linguagem e suas intersecções na contemporaneidade. É relevante, portanto, preocupar-se com o processo, com a experiência e a desestabilização dos códigos já assimilados.

Entre as diversas ações potentes de cinema da instituição, abarcamos aqui uma importante estratégia recente que tem tido contornos relevantes institucionais: cinema em diversos formatos, dentro ou fora da sala, com diversas intenções narrativas, que tem pluralizado outras experiências cinematográficas ao público. Nesse sentido, de 2006 a 2014, foram desenvolvidos projetos (imagem 6) como: Cinema na Laje, Cine Piscina, Cinema no bosque, Cine Concerto, Cine Garagem, Cinema no

quintal, CineDrive-in Tupiniquin, Cine Chaparral, Cine Olho, Cine Bosque, Cine Kombão, Cine Susto, entre outros. É uma hipótese, mas talvez esse formato forneça possibilidades de um cinema de caráter expandido¹³ e de intervenção cultural a partir de seus deslocamentos de sentido, percepção e experiência do cinema. É uma estratégia da gestão, que se apoia nesse formato, para potencializar a transversalidade da linguagem cinematográfica em interação a outras artes, experimentações e contextos de intervenção urbana. Vale ressaltar que esta expansão está integrada à experiência da sala escura, ou seja, uma não anula a outra, mas a dinamiza como mais uma forma de fruição cinematográfica. E ainda que, tal programação, apesar do caráter “inusitado”, não traz este conceito à curadoria filmográfica, pelo contrário, o sentido expandido está não somente na forma como no conteúdo, tudo integrado: os filmes exibidos faziam remissão ao espaço em que se localizavam. Cinema Bosque trouxe a floresta como protagonista; Cine Piscina exibiu filmes em que a água era o elemento dramático; Cinema nas *Nuvens* explorou a altura e o voyeurismo como mote curatorial; Cine Olho trouxe o cinema de atrações do período silencioso como estrutura de curiosidade e interação com o público etc.



Imagem 6 (divulgação): Cine Piscina (Sesc Santos), filmes em que a água é protagonista. Foram exibidos filmes como Tubarão.



Imagem 7 (divulgação): Cinema nas Nuvens (Sesc Vila Mariana), por localizar-se no último andar de um prédio, foram exibidos filmes em que a altura e a vertigem eram protagonistas.

13 Alguns autores, indicados pelo pesquisador Roberto Cruz no texto *Experiências pioneiras em cinema expandido* “utilizam essa terminologia para tratar da produção contemporânea que apresenta variados modos de projeção, difusão e recepção das imagens em movimento. Refere-se às muitas maneiras de se trabalhar a linguagem audiovisual, ampliando-a e multiplicando-a para além do espaço da tela. Essa produção está na fronteira das diferentes disciplinas, jogando com as margens do cinema, da fotografia, do vídeo, da performance e das imagens produzidas no computador”. Fonte: CRUZ, Roberto Moreira. *Experiências pioneiras em cinema expandido*. Revista Z Cultural. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/experiencias-pioneiras-em-cinema-expandido-de-roberto-moreira-2/> Acesso em jan. de 2015.



Imagem 8 (divulgação): Cine Olho (Praças Públicas do interior de São Paulo), cinema instalativo em que, por três pequenos furos, o público acompanha cenas do primeiro cinema em tom voyeurista: os primeiros beijos, monstros e efeitos especiais da história.



Imagem 9 (divulgação): Cine Chaparral (Sesc Osasco), cinema ao ar livre onde o público assiste ao filme dentro do próprio carro.



Imagem 10 (divulgação): Cinema no Palco (Mostra de Cinema: Portas abertas – Sesc Pompeia), projeto ambientado como uma lar, configurado em um galpão com poltronas, mesas, tapetes e cadeiras ao público, para tratar de relações familiares e seus conflitos.



Imagem 11 (divulgação): Cine Kombão (Sesc Interlagos), projeto itinerante que se instala em praças públicas onde não há cinema na cidade.



Imagem 12. Cine Susto – instalação cinematográfica em que o público, imerso nesta estrutura inflável e escura, mergulha em mais de trinta cenas de medo e susto no cinema. Qual a arquitetura do medo cinematográfico?



Imagem 13. Cine Bosque – localizado no bosque do Sesc Themas, foram exibidos filmes de terror cujo escuro e elementos da natureza fossem dramáticos e narrativos.

A partir desse panorama, notamos que a gestão da área de cinema no Sesc não é algo dado, engessado, mas tem sido um processo que se constrói junto da linguagem e suas interseções com a contemporaneidade e a estrutura da instituição. Evidencia-se que, desde sua criação, o Sesc buscou investir no repertório cultural do indivíduo por meio da diversidade artística (e cinematográfica) e de um modelo democrático de difusão, acessibilidade e mediação. Para uma gestão coerente com os objetivos institucionais, seu norte deve mirar a mediação de interesses políticos, educativos, informativos, colaborativos, sociais, debruçando-se sobre a realidade como experiência e vivência, distanciamento e intervenção, contradição e paradoxos.

Gestão se faz com inquietação, tráfego de pensamentos, (re)construção de métodos, posicionamentos. O modelo de gestão focado na transversalidade possibilita transitar entre diferentes campos, sem hierarquias, em uma perspectiva relacional marcada pelo pensamento complexo. “É por adotar essa perspectiva que a instituição recusa uma abordagem conservadora de cultura, por exemplo, tendo optado por uma proposta de inovação e ruptura. O Sesc preferiu incentivar a participação e a autonomia, assim como optou por um conceito de cultura mais amplo e menos restrito às atividades puramente artísticas”.¹⁴

Nesse sentido é que, aliado ao cinema como arte *in process*, sempre interagindo com o mundo e outras artes, concluímos que a gestão pretendida não se encerra em ações culturais eventuais, mas sim permanentes, contextualizadas, plurais, inquietas e formativas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHARNEY & SCHWARTZ. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- COELHO, T. *Dicionário crítico de política cultural: Cultura e imaginário*. São Paulo, Iluminuras, 1997.
- CRUZ, R. M. “Experiências pioneiras em cinema expandido”. *Revista Z Cultural*. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/experiencias-pioneiras-em-cinema-expandido-de-roberto-moreira-2/>. Acesso em jan. de 2015.
- CUNHA, N. *Cultura e ação cultural: Uma contribuição a sua história e conceitos*. São Paulo: Sesc SP, 2010.
- DURAND, J. C. “Gestor cultural ofício em construção”. Disponível em: <http://centro-depesquisaformacao.sescsp.org.br/noticias/gestor-cultural-oficio-em-construcao>.

14 Depoimento de Danilo Santos de Miranda, Diretor Regional do Sesc São Paulo. Disponível em: http://www.sescsp.org.br/pt/sobre-o-sesc/palavras-do-diretor/56_O+SESC+E+O+FUTURO#texto.

- HEINICH, N. “A arte contemporânea exposta às rejeições”. *Revista Observatório*. IC n. 12
- SANTORO, P. F. “A relação da sala de cinema com o espaço urbano em São Paulo: do provinciano ao cosmopolita”. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/103057976/Artigo-A-Relacao-da-Sala-de-Cinema-com-o-Espaco-Urbano>.
- SONTAG, S. “Um século de cinema”. In: *Questão de ênfase*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.
- TURNER, G. *Cinema como prática social*. Rio de Janeiro: Summus, 1983.
- WILLIAMS, R. *Cultura*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1992.

Acervo Sesc Memórias

- Coleção “O Sesc em Marcha”*. De 1949 a 1951. Ano I, II e III. Serviço Social do Comércio – Sesc. Departamento Regional do Estado de São Paulo. Acervo Sesc Memórias.
- Curso de Iniciação em Cinema*. Seminário de Estudos de Orientadores Sociais. Administração Regional do Estado de São Paulo. Serviço Social do Comércio – Sesc: jun. de 1967.
- Relatório Anual de 1980. Serviço Social do Comércio*. Acervo Sesc Memórias. Pesquisa em 07/maio de 2014.
- Relatório Anual do Departamento Regional do Serviço Social do Comércio*. São Paulo, 1950-69. Acervo Sesc Memórias.
- Revista do Comercário*. Serviço Social do Comércio. Ano I, n. 2, fev. de 1956.
- Revista do Comercário*. Serviço Social do Comércio. Ano IV, n. 2, 1960.
- Teatro Sesc Anchieta*. Departamento Regional. São Paulo: Sesc, 1991.

IMPACTO DA INTERNET SOBRE OS HÁBITOS CULTURAIS DA POPULAÇÃO JOVEM EM SÃO PAULO

Juliana Piesco¹

RESUMO: Diante do aumento do papel da internet no cotidiano dos jovens brasileiros, resultante da popularização da banda larga no Brasil e do aumento exponencial no número de celulares que permitem o acesso à internet, resta saber qual o real impacto dessa nova mídia sobre os hábitos culturais, e de que forma produtores culturais e artistas podem utilizar-se dela. O presente artigo explora esses pontos, analisando o status atual do uso de ferramentas digitais, sobretudo de websites e perfis em redes sociais, no cenário cultural brasileiro, bem como o impacto gerado pelos sites e blogs relacionados à cultura no país.

PALAVRAS-CHAVE: Internet; Hábitos culturais; Acesso à cultura; Jornalismo cultural.

ABSTRACT: Bearing in mind the growing importance of the internet in the day-to-day life of Brazilian youth, a direct result of the popularization of broadband access and the multiplication of smartphones that allow browsing the internet, we must now ask ourselves what is the impact of this ascending media over cultural habits, and in what ways cultural producers can use it; the following article briefly explores these issues, analyzing the current status of the use of digital tools, overall websites and presence on social media, in the Brazilian cultural scenario, as well as the impact of sites and blogs related to culture in the country.

KEYWORDS: Internet; Cultural habits; Cultural Access; Cultural journalism.

Do final da década de 1990 aos dias atuais, a internet tem cumprido um papel cada vez mais central na vida da população brasileira, com destaque para os jovens entre 16 e 34 anos². Por isso, é de suma importância que o gestor cultural considere a internet, em sua potencialidade, como um canal de comunicação e troca com o público, e adote medidas que otimizem o uso dessa ferramenta.

1 Formada em Direito pela Universidade de São Paulo, é fundadora do projeto FalaCultura, iniciativa de jornalismo cultural na internet e um dos sites de cultura com maior número de acessos do país. O projeto foi um dos dez finalistas do Prêmio Jovens Inspiradores em 2013, ocasião em que foi selecionado entre cerca de 17 mil iniciativas inscritas. Em 2014, concluiu o Curso de Gestão Cultural no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc. Atualmente, cursa a graduação em artes cênicas, também pela Universidade de São Paulo.

2 Dados extraídos do 24º Internet Pop, conduzido pelo Ibope Media, no ano de 2012.

Porém, diante desse panorama, cabe a questão: Qual seria o real impacto dessa ferramenta sobre os hábitos culturais da população mais jovem?

A internet surgiu inicialmente a partir de pesquisas com finalidades militares, durante a Guerra Fria. O objetivo central era a criação de um novo meio de comunicação, um modelo de troca e compartilhamento de informações descentralizado, evitando que um ataque a um ponto de inteligência destruísse todas informações ali armazenadas.

Em 1962, já estava em funcionamento a ARPANet, primeira rede com características similares à atual internet, criada pela Advanced Research Projects Agency (ARPA), do governo dos Estados Unidos. Em 1969, ocorreu a primeira transmissão de informações (algo similar ao envio de um e-mail) da história, através desse sistema.

A partir do fim da Guerra Fria, vislumbrou-se a possibilidade de utilizar essa nova tecnologia para fins civis, sendo criada uma nova ARPANet (e a anterior sendo renomeada MILNet) para essa finalidade. Esse ambiente mais aberto permitiu o desenvolvimento da rede, sobretudo por permitir que mais pesquisadores pudessem acessá-la e criar novos projetos para seu uso.

Em 1992, o cientista Tim Berners-Lee criou a World Wide Web. O momento para tal criação foi bastante propício, tendo em vista que na época os computadores domésticos eram um item relativamente comum, em especial se comparado à década de 1980. Somado aos diversos interesses comerciais ligados à rede, esse fator contribuiu para a popularização da internet na década de 1990 (sobretudo em sua segunda metade).

É de grande interesse para este trabalho esclarecer que a internet, enquanto mídia nova, traz uma linguagem própria e característica. Quando um novo meio de comunicação emerge e se populariza, é comum que seja desenvolvida uma linguagem singular a partir das possibilidades técnicas dessa mídia e das formas de interação do público. Assim aconteceu com a imprensa, o rádio, a televisão, etc. Da mesma forma, a internet passou por uma evolução similar, que moldou uma linguagem com particularidades.

No início da popularização da internet, no final da década de 1990, houve uma tentativa de transposição da forma de comunicação das mídias impressas (jornais e revistas) diretamente para a internet. Com isso, os sites do período eram marcados pelas páginas longas, com predomínio de texto e algumas imagens, e quase não havia hyperlinks ao longo dos textos (estes ficavam mais concentrados nos menus laterais e superiores).

Alguns fatores, como o desenvolvimento de novas tecnologias, o aumento na velocidade das conexões de internet e o crescimento no número de usuários, fez esse modelo ser superado aos poucos. Assim, consolidou-se uma linguagem própria da internet, reflexo da maneira como a ferramenta é utilizada e a forma como se insere no cotidiano dos usuários.

Aqui, cabe a ressalva: essa linguagem da internet não é estática, e nunca estará totalmente consolidada, mas sim em constante transformação. Como qualquer meio de comunicação, ela está em permanente evolução, assim como a sociedade que a utiliza.

Uma das características próprias da linguagem da internet diz respeito à leitura. O usuário tem um tempo de atenção (*attention span*) muito inferior àquele de um leitor de revista e jornal; por isso que o usuário de internet lê textos de forma entrecortada, pulando para os pontos de seu interesse e preferindo leituras com linguagem direta e clara. Pesquisas revelam³ que o usuário de internet absorve melhor textos claros, com parágrafos curtos e com textura – abundância de subtítulos, negritos, hyperlinks ao longo do texto e, quando possível, tópicos.

A inclusão de hyperlinks nos textos e em outros espaços do website influencia uma outra particularidade da internet: a independência do usuário em conduzir seu próprio processo de absorção do conteúdo. Na internet, não há um “caminho pré-definido”. Não se vira a página ou aguarda o programa seguinte; trata-se de um universo de conteúdo aberto, com diferentes sequências de consumo de conteúdo possível. Assim, quando há um hyperlink, cabe unicamente ao usuário a decisão de clicar e tomar aquele caminho ou não.

O que nos leva a outra característica da internet: a interatividade. Quando se navega, ocorre uma interação mais direta e em tempo real do usuário com o conteúdo, sendo constituído sobretudo através de trocas entre pessoas diferentes. Os limites entre veículo de comunicação e audiência perdem sua força na internet.

Finalmente, essa ferramenta permite que diferentes formas de conteúdo – texto, vídeo, imagens, áudio e conteúdo interativo – convivam totalmente integradas, complementando umas às outras. Aqui, cabe o destaque do quanto essa característica em especial serve perfeitamente ao conteúdo voltado para a cultura, e permite à internet expor esse conteúdo de uma forma nunca antes possível.

ACESSO À INTERNET NO BRASIL

Segundo o Ibope, 60% da população brasileira acessa a internet com frequência, sendo que os jovens –entre 18 e 34 anos – se destacam, constituindo 36,9% dos internautas brasileiros.

Apesar de ainda ser mais destacado entre as classes de maior poder aquisitivo (92% da classe A têm acesso à internet), o crescimento entre a classe média e baixa está em crescimento, sobretudo a partir da

3 Conforme revelado por Foust em *Online journalism: principles and practices of news for the Web*. Bloomington: Holcomb Hathaway, 2005.

introdução de aparelhos de acesso móvel tais como celulares e tablets. Dessa forma, mais da metade (54%) da classe C é considerada usuária da internet, e cerca de 25% das classes D e E.⁴

Em relação ao acesso e uso da internet, o Brasil destaca-se pelo acesso às mídias sociais e aos sites de notícia e informação. A população brasileira já é a segunda maior consumidora de conteúdo na internet do mundo, atrás apenas dos Estados Unidos.⁵ O Brasil também é o segundo país com a maior quantidade de usuários ativos no Facebook, também atrás dos Estados Unidos, mas com uma taxa de crescimento em número de usuários muito maior que os demais países⁶ – entre os anos de 2012 e 2013, o número de usuários brasileiros no Facebook cresceu 79,08%, contra um crescimento de apenas 3% de usuários dos EUA.

Tratando-se da presença de brasileiros na principal rede social do mundo, vale destacar uma diferença marcante em relação ao perfil dos usuários de Facebook brasileiros quando comparados ao restante: enquanto nos EUA a distribuição etária dos internautas é mais uniforme, com uma quantidade considerável com mais de 45 anos, no Brasil a rede social tem um perfil mais jovem, predominando a faixa etária entre 18 e 35 anos.

Ademais, outra característica marcante sobre o internauta brasileiro é o impacto da internet sobre sua vida. Dos usuários de internet no país, 43% passam pelo menos duas horas por dia navegando, enquanto apenas 27% desses mesmos usuários passam o mesmo tempo assistindo à televisão, e menos de 7% passam o mesmo tempo lendo jornais ou revistas impressas⁷.

O jovem brasileiro tem a internet como elemento central em sua vida cotidiana. Segundo a Unicef, 70% dos adolescentes brasileiros podem ser considerados “incluídos” no que diz respeito ao acesso à internet, dos quais 64% acessam a rede diariamente.⁸

Dos jovens brasileiros, entre 15 e 33 anos, com acesso à internet, é ainda mais marcante o uso das redes sociais: 95% têm contas no Facebook, 72% no Twitter, e 63% no Whatsapp. Mais surpreendente é que 63% também dizem acessar blogs regularmente, e impressionantes 95% se autodeclaram “viciados em tecnologia”.⁹

4 Dados extraídos do 24º Internet Pop, conduzido pelo Ibope Media, no ano de 2012.

5 Segundo dados levantados pela Interactive Advertising Bureau - IAB Brasil, na pesquisa “Hábitos de consumo de mídia”, em 2013.

6 Segundo dados fornecidos pelo Facebook (<http://facebook.com>), atualizados em maio de 2013.

7 Também de acordo com os dados levantados pela Interactive Advertising Bureau - IAB Brasil, na pesquisa “Hábitos de consumo de mídia”, em 2013.

8 Conforme pesquisa “O Uso da internet por adolescentes”, conduzida pelo Fundo das Nações Unidas para a Infância (Unicef), em 2013.

9 Segundo pesquisa conduzida pelo Ibope Media para painel Conectaí, a pedido da YouPIX, em 2013.

É interessante notar que esses mesmos jovens destacam a importância da internet no momento de escolher as atividades a serem exercidas no tempo livre. Impressionantes 94,9% dos jovens afirmaram que consultam a internet para se informar sobre atividades sociais e culturais da cidade, enquanto só 29,1% disseram usar revistas para essa finalidade, e apenas 38,8% usam jornais.

A partir dos dados apresentados anteriormente, é possível fazer uma análise breve sobre a presença do público jovem brasileiro na internet, bem como o papel que ela desempenha em seu cotidiano:

Uma quantidade significativa dos jovens brasileiros têm acesso regular à internet, sendo que para eles essa ferramenta é um meio de comunicação e informação relevante, com evidências mais influentes que a televisão.

A internet desempenha um papel central na socialização desses jovens, por meio das redes sociais e serviços de mensagem, sendo que 45% dos jovens com acesso à internet alegam preferir conversas por redes sociais do que pessoalmente.

Ainda que o acesso à internet seja maior entre jovens com maior poder aquisitivo, ela está passando por uma acelerada democratização no Brasil, movida tanto pelo barateamento dos planos de acesso à internet quanto pela popularização de aparelhos de acesso móvel, como celulares e tablets.

Por ser um meio importante de informação dos jovens, a internet tem o poder de pautar parte de seus interesses e assuntos – evidência desse fenômeno são os “memes” de internet e os assuntos virais.

Os jovens efetivamente usam a internet como forma de se informar e decidir sobre os programas culturais e sociais que ocuparão seu tempo livre.

CONTEÚDO CULTURAL NA INTERNET

Qual seria a presença de temas relacionados à cultura¹⁰ na internet brasileira? E qual seria o impacto desse conteúdo sobre os hábitos culturais do jovem brasileiro, ou sobre seu consumo de bens culturais?

Faz-se difícil avaliar a presença total de conteúdos relacionados à cultura na internet; assim, para análise no presente trabalho, optou-se por se concentrar em duas espécies de páginas de internet relevantes aos

10 Para a análise do presente trabalho, não será utilizado o termo “cultura” em seu sentido lato, abarcando “todo aquele complexo que inclui o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, a lei, os costumes e todos os outros hábitos e capacidades adquiridos pelo homem como membro da sociedade” (segundo definição do antropólogo britânico Edward B. Taylor), mas sim em sentido estrito, referindo-se às manifestações artísticas, com atenção especial às artes visuais, cinema, música, artes performáticas e literatura.

usuários: (a) a presença virtual oficial de equipamentos culturais; e (b) o blog ou portal de notícia voltado exclusivamente ou predominantemente para conteúdos de cultura.

Avaliar a presença na internet das instituições culturais trata-se de uma tarefa complexa, sobretudo pelo número de variáveis que existem nesta análise. Dessa forma, pauta-se a partir de elementos objetivos, para tratar de suas possíveis causas e consequências no momento seguinte.

Existem dois meios, ambos importantes, para a instituição cultural fazer-se presente na internet e inserir-se no cotidiano de seu público: por meio de um site próprio, ou pela presença nas redes sociais.

Em nosso levantamento, foram considerados 560 espaços dedicados exclusivamente ou prioritariamente a uma (ou múltiplas) linguagem artística, divididas nas seguintes subcategorias:

CATEGORIA	QUANTIDADE
MUSEUS	34
BIBLIOTECAS	120
CENTROS CULTURAIS (INCLUINDO CASAS DE CULTURA, OFICINAS CULTURAIS E FÁBRICAS DE CULTURA)	79
AUDITÓRIOS, CASAS DE SHOWS E OUTROS ESPAÇOS DEDICADOS À MÚSICA	21
TEATROS	106
SESC	16
PONTOS DE LEITURA E BOSQUES DE LEITURA	28
CINEMAS E CINECLUBES	48
GALERIAS DE ARTE	71
OUTROS (SARAUS, OCUPAÇÕES E OUTROS ESPAÇOS CULTURAIS)	37

A primeira análise em relação a esses espaços refere-se à existência, ou não, de website próprio do espaço, manejado por seus gestores, e que sirva de canal de comunicação direta com o público. A partir desses critérios, chegou-se ao seguinte resultado: 81% possuem site com domínio próprio; 9% possuem site com domínio gratuito; 10% ainda não possuem site próprio.

Conforme podemos observar, a maioria absoluta dos espaços tem website próprio, sendo que apenas 10% (56) não o possuem.¹¹ Oitenta e um por cento têm um website com domínio próprio registrado, enquanto 9% mantêm seu espaço virtual em algum servidor gratuito: os preferidos são o Blogspot, seguido pelo Wordpress.com e o Wix.

Esses serviços gratuitos e de fácil utilização serviram para ampliar as possibilidades de espaços independentes ou com baixo orçamento e

11 Para a pesquisa, foi considerado que o espaço possuía website somente quando este era dedicado exclusivamente àquele local. Dessa forma, por exemplo, não foi considerada a página geral sobre os CEUs como website das bibliotecas dos CEUs.

para assumir seu espaço na internet, sendo utilizado quase sempre em duas situações:

Em espaços comunitários ou com orçamento bastante baixo, que não poderiam arcar com as despesas de criação e manutenção de um site profissional;

Em situações nas quais o website oficial de um equipamento, em geral público, não é atualizável pelos gestores do espaço, que então criam um site extraoficial por meio dessas plataformas gratuitas para se comunicar com o público.

Com relação à presença nas redes sociais, destaca-se, de forma evidente, o Facebook – 61% dos locais pesquisados estão na rede social. Em seguida, a rede mais utilizada é o Twitter, com perfil de 24% dos locais.

Não é incomum que os espaços utilizem-se de diversas redes sociais simultaneamente.¹² É interessante notar, portanto, que a maioria desses espaços já utiliza as redes sociais, com destaque no Facebook, para se comunicar com o público. Vale ainda ressaltar que muitas instituições que não têm um website próprio, utilizam seu perfil nas redes sociais para suprir sua função, incluindo informações de “serviço” (tais como horário de funcionamento, localização e valor da entrada) e divulgação de sua programação.

Assim, a partir da análise dos dados expostos sobre a presença dessas instituições e espaços culturais na internet, observamos que existe uma preocupação crescente em firmar a presença virtual desses espaços, sendo comum inclusive um certo protagonismo de seus gestores ao criarem sites em plataformas gratuitas e aventurar-se nas redes sociais. Porém, evidentemente, a presença na internet, *per se*, não é suficiente para garantir a interação ou comunicação com o público.

É preciso pensar na presença virtual como um “espaço” adicional. Quando planejamos os espaços físicos dos equipamentos culturais, há muitos fatores a serem considerados, como arquitetura, horários de funcionamento, localização, programação etc. O mesmo ocorre na criação de um website, sua existência, em si, não é suficiente para garantir que seus objetivos sejam cumpridos. A qualidade em seu design e sua arquitetura, bem como o conteúdo oferecido são de suma importância.

Durante as fases iniciais da internet, existia uma preocupação entre gestores culturais no plano internacional de que disponibilizar conteúdo pela internet diminuiria a necessidade de visitas presenciais aos locais, impactando de forma negativa a quantidade de visitas. O pesquisador Paul F. Marty (2007), da Universidade Estadual da Flórida (EUA), argumenta que o efeito é justamente o contrário:

12 Foram consideradas as redes sociais: Facebook (fanpage ou perfil); Twitter; Instagram; Google Plus; FourSquare.

Kravchyna e Hastings (2002) descobriram que 57% dos usuários de websites de museus visitam os sites antes e depois de sua visita física. Da mesma forma, Thomas e Carey (2005) demonstraram que 70% dos visitantes de museus buscavam informações específicas nos sites antes de sua visita, e que 57% afirmaram que o conteúdo que encontraram nos sites aumentaram seu anseio de visitar o museu em pessoa.

Tendo em vista que a maioria dos visitantes de museus acessa o website para ajudar a determinar se eles irão fisicamente ao museu, o design, navegabilidade e apresentação desses sites são de grande importância.¹³

Nesse sentido, essa mesma pesquisa conduzida por Marty, realizada com 1.200 entrevistados, ressaltou a importância do site da instituição cultural (especificamente nesse caso, do museu) na percepção que o público tem dessa instituição, podendo inclusive determinar a realização ou não da visita física: 39,6% dos entrevistados afirmaram já terem visitado um museu especificamente por terem gostado do site, enquanto 19,7% revelaram que já deixaram de conhecer um museu fisicamente por conta do site. Quanto à importância da página para a decisão de visitar em pessoa, 32,5% dos entrevistados responderam que “muito provavelmente” se deixariam influenciar pelo site para tomar uma decisão, enquanto 37,5% responderam “provavelmente”.

Aqui, cabe ressaltar que a pesquisa foi realizada em 2007, quando a internet ainda não tinha a mesma influência sobre o cotidiano das pessoas, com um público de variadas faixas etárias nos EUA. Certamente, considerando o perfil que traçamos do jovem internauta brasileiro – sobretudo da centralidade da internet em sua vida e em seus processos de socialização –, o impacto do website de determinada instituição sobre a formação da opinião sobre a citada instituição é ainda maior. Da mesma forma que, por meio da internet, os jovens brasileiros convivem socialmente e decidem os programas que farão em seu tempo livre, será nela que terão seu primeiro contato com os espaços dedicados à cultura, por meio de seus sites ou presença em redes sociais, e a partir disso formularão sua primeira impressão.

Nesse tópico, passaremos então a uma breve análise da situação dos sites de algumas importantes instituições culturais na cidade de São Paulo. Trata-se de uma análise bastante restrita, com a finalidade tão somente de traçar um panorama geral da situação dos websites de instituições culturais no Brasil (comparando-as a outras internacionais) e também de discutir alguns pontos essenciais dessa presença virtual.

Dessa forma, restringiu-se a pesquisa a instituições dentro dos seguintes critérios: (i) centros culturais ou museus, bastante institucio-

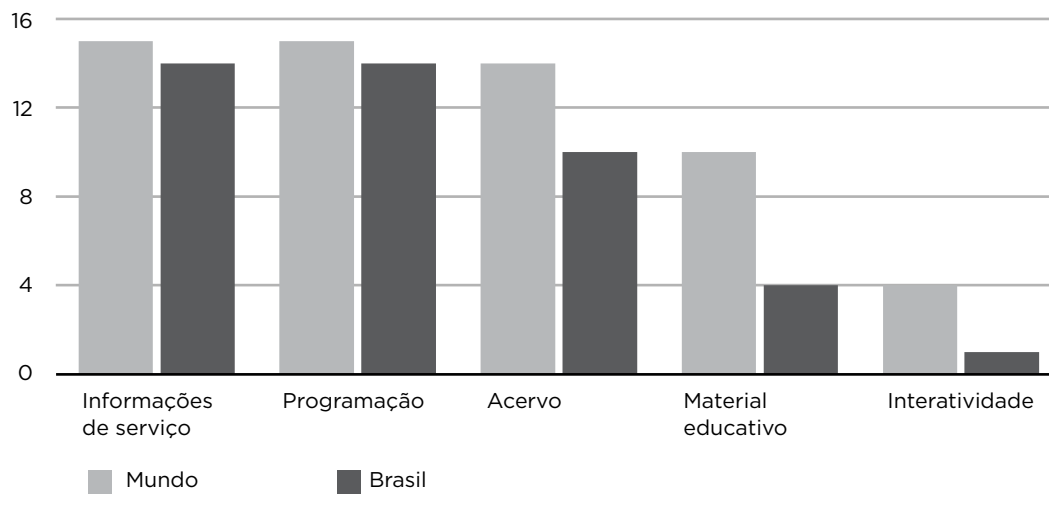
13 MARTY, Paul. F. *Museum Websites and Museum Visitors: Before and After the Museum Visit*. College of Information, Florida State University, 2007. Disponível em: http://arizona.openrepository.com/arizona/bitstream/10150/106394/1/marty_mwmv_part1.pdf. Tradução livre.

nalizados; (ii) voltados exclusivamente ou com destaque para as artes visuais; e (iii) com número de visitantes significativo. Nesse campo delimitado, foram escolhidas quinze instituições da cidade de São Paulo e as quinze instituições de arte mais visitadas no mundo em 2012, de acordo com a pesquisa da The Art Newspaper, publicada em abril de 2013.¹⁴

De forma a evitar subjetividade na análise, foram avaliados cinco pontos (a partir de sua existência ou não no website):

- **Informações de serviço:** tais como horários de funcionamento, localização e preço da entrada.
- **Programação:** atualizada e de fácil entendimento.
- **Acervo:** considerado apenas quando cabível (quando a instituição dispõe de acervo próprio), exposto no site de forma completa, com imagens e informações individualizadas, por item.
- **Material educativo:** disponibilizado para que professores, pais ou mesmo crianças possam utilizar e preparar-se para as visitas, podendo ser em PDF, textos ou vídeos.
- **Seções interativas:** como exposições virtuais.

Seguindo os critérios e pontos enumerados, obteve-se o seguinte resultado:



14 As quinze instituições internacionais são: Musée du Louvre (França), Metropolitan Museum of Art (EUA), British Museum (Reino Unido), National Gallery (Reino Unido), Tate Modern (Reino Unido), National Gallery of Art (EUA), Centre Georges Pompidou (França), Musée d'Orsay (França), Museo del Prado (Espanha), Museu Nacional da Coreia (Coreia do Sul), National Palace Museum (Taiwan - China), State Hermitage Museum (Rússia), Museu Nacional de Tóquio (Japão), Victoria and Albert Museum (Reino Unido) e Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Espanha). Em São Paulo, as instituições analisadas foram: Museu de Arte de São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Museu de Arte Contemporânea (USP), Museu da Casa Brasileira, Museu Brasileiro da Escultura, Museu da Imagem e do Som, a Pinacoteca do Estado, Museu Afro Brasil, Museu Lasar Segall, a Fundação Bienal, o Instituto Tomie Ohtake, o Centro Cultural Banco do Brasil, a Caixa Cultural, o Itaú Cultural e o Centro Cultural São Paulo.

A partir dessa primeira análise, é possível observar que, quando comparados com os museus mais visitados do mundo (reafirmando que são um parâmetro do “ideal”, e não da média), os sites de museus em São Paulo ainda não têm a mesma preocupação em disponibilizar seu conteúdo em seu site, focando-se tão somente em sua função como informativo de serviço e programação.

Uma análise mais aprofundada dessa mesma amostra, porém, também evidencia o contraste na apresentação e navegabilidade desses mesmos sites; mesmo quando apresentam conteúdo como acesso virtual ao acervo, as instituições brasileiras ficam em grande desvantagem, por se utilizarem-se de tecnologias defasadas e sites de utilização muito difícil. Ademais, cabe destacar que praticamente nenhum¹⁵ dos sites brasileiros analisados era *responsive* (ou seja, de visibilidade satisfatória em qualquer tamanho de tela) ou adaptado para acesso móvel, como celulares ou tablets.

Além dessas particularidades técnicas, os sites ainda são poucos convidativos em relação ao layout e design, sobretudo nas áreas dedicadas ao conteúdo. Um exemplo desse cuidado com o layout encontra-se no site do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que traz uma preocupação clara em oferecer ao público uma separação didática do acervo, de forma a incentivar a pesquisa espontânea; há também um incentivo à visita física, sendo possível ao visitante adicionar suas obras favoritas a um “mapa”, que depois pode ser impresso e levado ao museu como um guia.

Essas mesmas diferenças em termos de layout e design, e sobretudo na ênfase do uso de conteúdo multimídia (central para a comunicação via internet) é de importância ainda maior nas áreas dedicadas à programação dos museus ou centros culturais, sendo que essas são as páginas que podem determinar a realização ou não da visita física.

Outro excelente exemplo é o site do British Museum, em sua exposição “Vikings – life and legend”. A página destaca a conteúdos em mídias diversas, incluindo um vídeo colocado como ponto focal, diversas imagens dos artefatos expostos, links para download de material complementar e para a programação paralela. Há ainda informações mais diretas e claras de serviço, incluindo os horários de funcionamento do museu e os valores dos ingressos, um incentivo extra à visita física.

Novamente, é preciso destacar que essa foi uma análise bastante pontual, e limitada apenas a um segmento específico de instituição cultural (museus e centros culturais, com exposições de artes visuais, e de

15 Apenas quatro entre os quinze analisados cumpriam esses critérios, enquanto entre os internacionais apenas um não cumpriu.

grande porte). Antes de mais nada, buscou apontar as fragilidades da presença das instituições culturais brasileiras na internet, e o pouco destaque dado a esse fator pela maioria delas.

Outra forma de presença de conteúdo cultural na internet é pelos sites voltados ao fornecimento de conteúdo, notadamente os blogs e portais de notícias. Aqui, novamente faz-se de grande importância lembrar que o brasileiro é um dos maiores usuários desse tipo de site do mundo, ficando em segunda colocação em número de usuários, e que a maioria dos jovens no Brasil acessa blogs regularmente.¹⁶

Quando focamos especificamente no público jovem, os blogs e portais de conteúdo têm ainda vantagens sobre os formatos de mídia mais tradicionais, como os jornais, revista e televisão. Isso porque as ferramentas encontradas na internet – a sua atualização em tempo real, a possibilidade de interatividade e o uso de múltiplas mídias de forma integrada – dialogam melhor com o público jovem e conseguem transmitir informações rápida e diretamente (característica essencial quando consideramos que o tempo de foco em um único assunto diminui a cada nova geração). Aqui, vale também lembrar que a maioria absoluta dos jovens afirmaram usar a internet para obter informações sobre programas sociais e culturais¹⁷, o que apenas destaca a importância do conteúdo da internet sobre os hábitos culturais desses jovens.

Como reflexo do hábito do jovem brasileiro de ler blogs, é natural que exista uma grande quantidade de blogs que integra a blogosfera nacional, muitos dos quais criados por jovens.

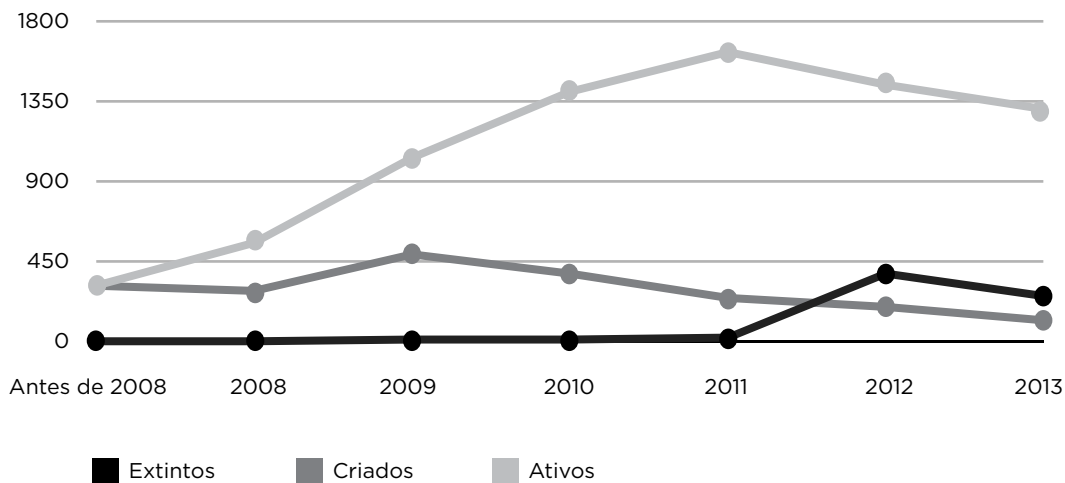
São inúmeras as justificativas para a sua criação: pode ser um espaço para a troca de ideias sobre determinado interesse, uma forma de conseguir atenção ou expressar opiniões, ou mesmo uma fonte complementar de renda.

Para iniciar nossa análise do blogosfera cultural no Brasil, foram acompanhados 2.024 blogs diferentes, entre o mês de novembro de 2011 e março de 2014, para traçar seu perfil. Para compor essa análise, foram considerados blogs os sites de conteúdo (independente de seu porte ou forma de gestão) de estrutura simples (que não portal), que publicam periodicamente e têm nesse conteúdo seu principal atrativo.

16 Segundo pesquisa conduzida pelo Ibope Media para painel Conectaí, a pedido da YouPIX, em 2013.

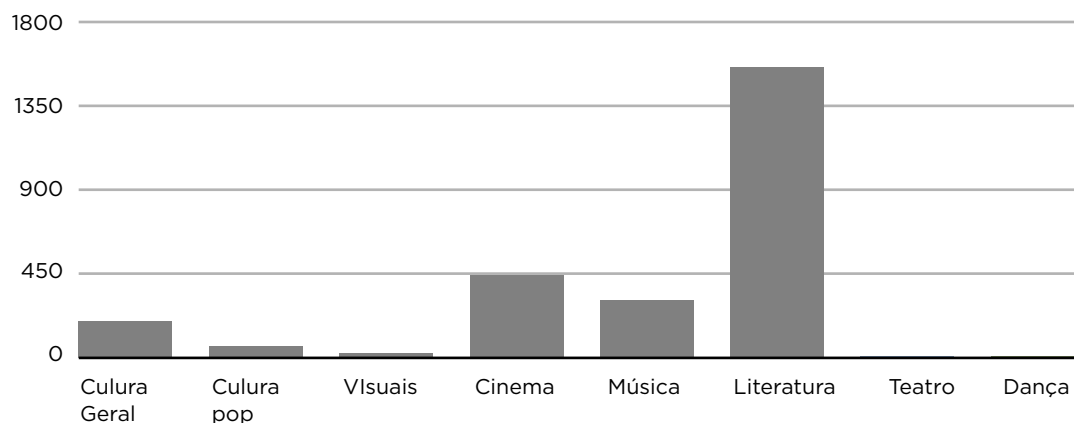
17 Segundo pesquisa conduzida pelo Ibope Media para painel Conectaí, a pedido da YouPIX, em 2013, foram entrevistados 94,9% dos jovens.

BLOGS CRIADOS X BLOGS EXTINTOS



Conforme o gráfico acima, é notável que o formato blog viveu uma ascensão até o ano 2011, passando a uma redução na criação de novos blogs (bem como o aumento no abandono ou exclusão de blogs existentes) a partir do ano seguinte.

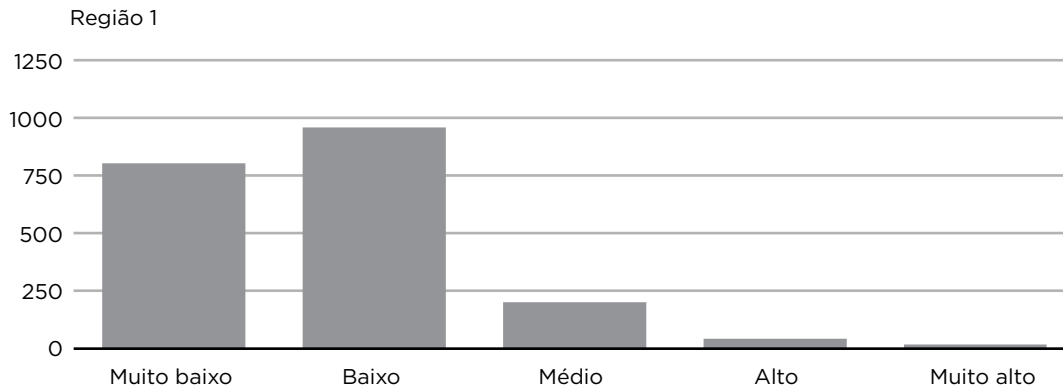
Apesar disso parecer, em um primeiro momento, um sinal da decadência do formato, na prática há uma espécie de “seleção natural” dos blogs, que ainda vivem uma era de popularidade, conforme pudemos comprovar pelos dados da pesquisa do Ibope Media. Os blogs que permaneceram, em sua maioria, estabeleceram-se e criaram sua própria “voz” dentro da blogosfera, bem como cativaram um público fiel.



NICHOS DOS BLOGS

Acima, podemos ver a distribuição de blogs de acordo com cada linguagem artística ou assunto. Destaca-se a popularidade dos blogs de cinema, música e literatura, bem como a reduzida quantidade de blogs dedicados às artes visuais, teatro e dança.

PÚBLICO REGULAR DO BLOG¹⁸



Conforme observamos no gráfico anterior, a maioria dos blogs conta com um público modesto; entre os de alcance reduzido, é comum que os bloqueios criem amplas redes de acesso mútuo (o que pode ser atestado por meio da quantidade de comentários mútuos exibidos nas postagens).

Portanto, dessa análise dos sites de conteúdo cultural na internet, restaram alguns pontos evidentes:

- Ainda que exista uma grande quantidade de sites de conteúdo na totalidade, seu alcance é bastante limitado, sendo poucos os que alcançam um número grande de usuários.

- Observa-se que os sites em geral compartilham de públicos similares, ou seja, há um grupo consolidado de leitores que se interessa por temas de cultura (muitas vezes, esses grupos correspondem a uma determinada linguagem), que formam a maioria dos usuários desses sites;

- Ademais, é interessante notar que as linguagens artísticas com mais sites de conteúdo correspondem justamente aos hábitos culturais mais praticados pelos jovens: 71,3% afirmaram ir ao cinema com grande frequência, enquanto 37,1% afirmaram ir a shows ou concertos, contra apenas 24,1%, que declararam ir ao teatro, e 11,8%, a museus¹⁹. Assim, nota-se que há uma correspondência entre os hábitos culturais dos jovens e o oferecimento de conteúdo cultural correspondente na internet.

18 Para classificar o tamanho do público dos blogs, foram considerados seus rankings de acordo com o Alexa Internet. Foram classificados como públicos “muito baixo” o dos blogs que não tiveram acessos suficientes para serem classificados pelo Alexa (acessos quase desprezíveis); como “baixo” aqueles que ficaram com ranking acima de 1 milhão; como “médio” aqueles que foram classificados entre as posições 200 mil e abaixo de 1 milhão; como “alto” aqueles que foram classificados entre as posições 10 mil e abaixo de 200 mil; e como “muito alto” qualquer site que obteve classificação abaixo da posição 10 mil.

19 Segundo pesquisa conduzida pelo Ibope Media para painel Conectaí, a pedido da YouPIX, em 2013.

O CASO FALACULTURA

A partir das informações expostas anteriormente, pudemos estabelecer os seguintes pontos, os quais nos ajudam a compor um mapeamento do cenário da cultura na internet no Brasil:

(i) Que a internet efetivamente é um elemento central no cotidiano dos jovens brasileiros, servindo como espaço de troca de ideias e também como fonte de referências.

(ii) Que existe conteúdo cultural na internet no Brasil, oferecido tanto em sites institucionais como nos sites de conteúdo (portais e blogs).

(iii) Que tal conteúdo, porém, seria consumido em sua maioria por um público restrito de jovens.

Mas, afinal, por que o conteúdo cultural é consumido por esse mesmo grupo restrito? Considerando o papel da internet no cotidiano do público jovem, aumentar o alcance do conteúdo cultural teria o potencial de impactar os hábitos culturais desses jovens.²⁰

O alcance limitado do conteúdo cultural na internet poderia ser atribuído a duas hipóteses:

- **Hipótese I:** O conteúdo cultural, *per se*, afastaria uma parcela significativa do público.

- **Hipótese II:** O conteúdo cultural em si não seria o problema, mas a sua apresentação estaria em desvantagem em relação aos sites de outros conteúdos.

Com base tanto nas hipóteses levantadas quanto no mapeamento de conteúdo cultural na internet, foi elaborada uma proposta da criação de um site de conteúdo exclusivamente cultural, mas com ênfase no uso de práticas já adotadas por sites de outros nichos que atingiram grandes públicos, sendo elas:

- **Uso de linguagem simples e direta:** com parágrafos curtos, uso de subtítulos e uma pontuação mínima de 30,0 no teste de legibilidade de Flesch.²¹

20 Nesse sentido, destaca-se ainda que o mesmo problema não parece aplicar-se a outros nichos de conteúdo, notadamente humor, moda e tecnologia, que expandem seus públicos.

21 Os testes de legibilidade Flesch-Kincaid foram projetados para indicar a dificuldade de compreensão durante a leitura de uma passagem de inglês acadêmico contemporâneo, podendo ser adaptados para outros idiomas; existem ferramentas de criação de site que auxiliam seus respectivos gestores a manter os textos publicados dentro de um certo padrão, indicando passagens de compreensão difícil.

- **Conteúdo multimídia:** com integração de áudio, vídeo, imagens, textos, infográficos e outras formas de mídias.
- **Enfoque no uso das redes sociais:** com interação direta com demais usuários.
- **Uso de humor e linguagem cotidiana.**
- **Inserção abundante de links para conteúdo externo.**

O site entrou em desenvolvimento em 12 de abril de 2011, sendo divulgado pelas redes sociais a partir de maio (Twitter) e junho (Facebook) do mesmo ano. Não foi usada qualquer forma de divulgação externa paga, sendo que o alcance de novos usuários dependeria apenas de acessos orgânicos, sobretudo o compartilhamento por usuários nas redes sociais.

Ao longo do primeiro ano de existência do site, ficou hospedado gratuitamente no site Wordpress.com, ele contou apenas com domínio próprio. Foram gastos ao longo do primeiro ano de existência do site, no total, US\$ 29,90.

Ademais, não foi utilizada qualquer forma de técnica de SEO no período, de modo a evitar o aumento desproporcional no número de acessos por meio dos mecanismos de busca (como Google e Yahoo).

Foram analisados os resultados do site após um ano do início de sua divulgação, utilizando-se os dados colhidos através do Google Analytics.

Um dos dados com mais destaque foi o **crescimento acelerado no número de usuários**. Em maio de 2011, o número de acessos do Fala-Cultura foi de apenas 32. Em apenas um ano, o número de acessos mensais saltou para 58.824 visualizações, quantidade considerada acima da média para sites do nicho cultural. No seu primeiro ano de existência, o site contabilizou 259.729 visualizações, com mais de 146 mil visitas.

Durante os primeiros cinco meses de existência, o site foi frequentado sobretudo por um mesmo público cativo, que representava mais da metade das visitas diárias. Contudo, o número de visitantes novos começou a crescer, saltando de 69,3% em outubro de 2011 para 84,3% em maio de 2012.

Um dos dados mais reveladores dos motivos que poderiam estar por trás dessa inclusão de novos usuários é a variação no *bounce rate* do site.

O *bounce rate* é o nome dado ao percentual de visitantes de um site que acessa apenas uma página daquele domínio. Em outras palavras, quando uma pessoa acessa o site, lê o conteúdo e fecha a janela, ele é considerado um *bounce*, e entra para o *bounce rate*. O *bounce rate* típico de sites de conteúdo fica entre 60% e 70%.²²

²² Conforme estimativa do Internet Marketing Ninjas. Disponível em: <http://www.internetmarketingninjas.com/blog/search-engine-optimization/normal-bounce-rate/>.

Entre maio e dezembro de 2011, o site FalaCultura manteve um *bounce rate* estável entre 80% e 85%. Porém, a partir de janeiro de 2012, esse índice foi diminuindo, alcançando 46,4% em março de 2012, e impressionantes 7,07% em maio de 2012.

Uma análise mais minuciosa do motivo que estava levando à queda no *bounce rate* do site revelou que seu principal motivo seria a formação de um público habituado ao consumo de conteúdo cultural.

De forma simplificada: os novos usuários que passaram a acessar o site a partir de outubro de 2011, em um primeiro momento, acessavam apenas uma única postagem, em geral de conteúdo mais leve e cômico. Esse comportamento repetia-se por mais uma ou duas visitas.

Porém, conforme o usuário em questão habituava-se a ler sobre cultura – ainda que em uma matéria de pouca profundidade –, ele mostrava-se mais aberto a acessar postagens de conteúdo progressivamente mais denso, muitas vezes utilizando hyperlinks dentro da postagem original para acessar a seguinte. Dessa forma, as postagens de caráter mais leve ou humorístico serviriam como “portas de entrada” para o restante do conteúdo.

Como resultado, o site construiu uma audiência interessada em seu conteúdo cultural, e em expansão permanente por conta desse mecanismo de “portas de entrada”, explicando tanto o aumento acelerado no número de usuários, quanto a queda do *bounce rate*.

Por meio da experiência no primeiro ano do site do FalaCultura, concluiu-se que o conteúdo cultural, *per se*, não afasta uma parcela do público jovem presente na internet, sendo possível atraí-lo.

A hipótese de que apenas temas como humor teriam vasto alcance via internet baseia-se na noção *prima facie* de que os interesses dos internautas norteiam os assuntos dominantes na internet. Ainda que isso seja parcialmente verdade, cabe destacar que a internet também tem o poder de influenciar os interesses dos usuários.

Dessa forma, foi comprovado que o acesso ao conteúdo cultural está ligado ao hábito de consumi-lo por meio da internet, podendo ser estimulado pelo uso da linguagem dirigida para essa finalidade.

CONCLUSÃO

A partir do panorama traçado no presente trabalho e da análise do caso do FalaCultura, é possível traçar algumas considerações finais.

Em relação à presença virtual das instituições culturais, enfatiza-se a importância de um website com boa apresentação e informações claras, preferencialmente com conteúdo sobre o acervo. Resta comprovado que a visita virtual não substitui a visita física, sendo na realida-

de um incentivo e um elemento para enriquecê-la. Para toda uma nova geração do usuários da internet, o site é o primeiro contato que terão com a instituição, exercendo influência sobre sua impressão e sobre a possibilidade de uma visita física. Cabe aos gestores culturais pensarem em sua presença virtual não como mero instrumento complementar de comunicação, mas como a extensão natural de sua existência e atuação física.

Considerando-se o papel que a internet exerce no cotidiano dos jovens, é evidente que os temas com os quais ele se depara na rede tornam-se elementos de sua vida, sendo assunto para conversas e influenciando as decisões sobre as atividades que ocuparão seu tempo livre. Sendo assim, seria desejável que o conteúdo cultural fosse consumido (e, em um segundo momento, produzido e comentado) pelo o maior número possível de jovens, com perfis variados.

Restou provado que, apesar do universo dos sites de conteúdo cultural no Brasil ser vasto, seu alcance ainda é restrito a um grupo específico. Todavia, há evidências de que o acesso a sites voltados para cultura não é um dado imutável ou dependente exclusivamente do interesse prévio do usuário – uma vez que a internet, em si, teria o poder de influenciar esses interesses, realidade intensamente explorada por campanhas de publicidade on-line –, mas passível da criação de um hábito de acesso a esse tipo de conteúdo.

Para isso, porém, é preciso que o setor de cultura – seja o jornalismo cultural on-line, seja os gestores de sites de instituição – compreenda a internet como uma mídia independente e com linguagem própria, e não como mera extensão de outros meios de comunicação que pode ter seu conteúdo transplantado. Dessa forma, é possível expandir o público alcançado pelos conteúdos culturais na internet, assim como impactar seus hábitos culturais fora da internet.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENKLER, Y. *The Wealth of Networks: How Social Production Transforms Markets and Freedom*. New Haven: Yale University Press, 2006.
- CASTELLS, M. *The Rise of The Network Society: The Information Age: Economy, Society and Culture*. [s.l.] Wiley, 2000.
- CRYSTAL, D. *Language and the Internet*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- FOUST, J. C. *Online journalism: Principles and Practices of News for the Web*. Bloomington: Holcomb Hathaway, 2005.
- LEINER, B. M. *et al. A Brief History of the Internet*. ACM SIGCOMM Computer Com-

munication Review, v. 39, n. 5, pp. 22-31, 2009.

LESSIG, L. *Remix: making art and commerce thrive in the hybrid economy*. New York: Penguin Press, 2008.

MARTINS, T.; GHIRALDELO, C.; NUNES, M. G.; OLIVEIRA JR., O.N. *Readability Formulas Applied to Textbooks in Brazilian Portuguese*. Instituto de Ciências Matemáticas de São Carlos: São Carlos, 1006.

MARTY, P. F. *Museum Websites and Museum Visitors: Before and After the Museum Visit*. College of Information: Florida State University. 2007.

MARTY, P. *Museum Websites and Museum Visitors: Before and After the Museum Visit*. Museum Management and Curatorship, vol. 22, ed. 4. Routledge: Londres, 2007.

UNICEF. *O uso da internet por adolescentes*. Brasília, 2003.

Todos os hyperlinks citados no presente trabalho foram acessados em 12 jun. de 2014.

O PÚBLICO DO CIRCUITO DE CINEMA AUTORAL NA CIDADE DE SÃO PAULO

Emiliana Pinheiro Rodrigues¹

Marco Aurélio Ribeiro da Costa²

RESUMO: O objetivo deste estudo foi o de compreender a dinâmica, o comportamento e os hábitos do público frequentador do cinema de arte/autoral na cidade de São Paulo, com o intuito de identificar a existência de um circuito desse tipo de programa. Para esta análise, optou-se por pesquisar o público de um cinema específico, o CineSesc, traçando seu perfil em relação ao consumo de filmes e seus trajetos pela região do cinema.

PALAVRAS-CHAVE: Práticas culturais; Comportamento de consumo de filmes; Circuito de cinema autoral; Economia do cinema.

ABSTRACT:

This study aims to know better the public of art movies in São Paulo and its dynamics, behavior and habits, also seeking identify the existence of a circuit to this kind of cinema. For this analysis, it was decided to survey and profile the moviegoers of a specific cinema, CineSesc, concerning movies consumption and the cinema environs path.

KEYWORDS: Cultural practices; Movies consumption; Art movies circuit; Film economy.

QUADRO TEÓRICO CINEMA DE ARTE

Este estudo partiu da observação e hipótese de que existem públicos que consomem com mais frequência um tipo de cinema a outro. Assim como da ideia de que alguns cinemas têm na sua programação mais filmes de arte/autorais e outros mais de entretenimento. Porém, não foi objeto de pesquisa o aprofundamento no debate sobre o que seria o cinema de arte nem nas implicações dessa definição. No decorrer da análise aparecerão as categorizações “cinema de arte/autoral” e “cinema de entretenimento/comercial”, mas não com a intenção de legitimar uma dessas categorias.

1 Emiliana Pinheiro é formada em Comunicação Social pela Unesp e é produtora audiovisual.

2 Marco Costa é diretor da Brzucuh Produções, empresa que desenvolve projetos de exibição e distribuição de filmes.

Como norte teórico, consultamos o dicionário *Teórico e crítico de cinema de Aumont e Marie* (2003) e consideramos como “filmes de arte” aqueles legitimados por amplo consenso social ou por instituições qualificadas (como crítica, premiações e avaliações de sindicatos e organizações da categoria).

De forma simplificada, utilizaremos indistintivamente as expressões filme de arte e autoral. O uso da expressão “filme de autor” começou a ser empregada pelos críticos da revista francesa *Cahiers du Cinéma*, que encabeçam e defendem a tese de que a responsabilidade artística de um filme deveria ser atribuída ao diretor em casos que fossem reconhecidos um estilo, uma temática que lhes são próprios (Aumont; Marie, 2003).

MANCHA OU CIRCUITO DE CINEMA AUTORAL?

O estudo procurou entender a dinâmica de deslocamento do público de filmes autorais pela cidade: que salas de cinema frequentariam, de onde vinham, o que faziam antes e depois de assistir aos filmes. Por isso, os conceitos que nos pareceram mais interessantes, “mancha”, “trajeto” e “circuito”, vieram dos estudos de antropologia urbana, conduzidos pelo professor José Guilherme Cantor Magnani.

A mancha caracteriza um espaço com delimitação ampla, com equipamentos que constituem ponto de referência em uma determinada atividade e que são caracterizados por uma ampla diversificação de frequentadores, que não guardam laços estreitos entre eles. Nela “sabe-se o tipo de pessoas ou serviços que se vai encontrar, mas não quais, e é esta a expectativa que funciona como motivação para seus frequentadores” (Magnani, 2011).

Na mancha, o espaço físico e seus equipamentos são os responsáveis pela familiaridade e pela sociabilidade. Como exemplo, poderíamos citar a mancha de casas noturnas da Vila Olímpia ou a de bares da Vila Madalena, que possuem estabelecimentos com características próprias, e suas relações de sociabilidade têm códigos próprios.

Mas como a cidade não são manchas desconexas, surgiu a necessidade da categoria “trajeto”, podendo ser definido como caminhos recorrentes percorridos pelos grupos no espaço mais abrangente da cidade ou no interior dessas manchas. “É a extensão e, principalmente, a diversidade do espaço urbano para além do bairro que impõe a necessidade de deslocamentos por regiões distantes e não contíguas” (Magnani, 2005, p. 178).

Por fim, o autor nos apresenta o conceito “circuito”, ou seja, uma categoria que descreve o exercício de uma prática ou a oferta de determinado serviço por meio de estabelecimentos, equipamentos e espaços que não mantêm entre si uma relação de contiguidade espacial; ele é

reconhecido em seu conjunto pelos usuários habituais. A noção de circuito também designa um uso do espaço e dos equipamentos urbanos – possibilitando, por conseguinte, o exercício da sociabilidade por meio de encontros, comunicação, manejo de códigos –, porém, de forma mais independente com relação ao espaço, sem se ater à contiguidade, [...] ele tem, igualmente, existência objetiva e observável: pode ser identificado, descrito e localizado. (Magnani, 2005, p. 178)

Apropriando desse conceito, poderíamos definir que circuito de cinema de arte seria uma oferta de serviço ou prática (sessões de cinema de filmes autorais) espalhada por diversas salas de cinema na cidade de São Paulo e reconhecida pelos seus usuários. As salas podem ser identificadas e localizadas, e seus frequentadores exercem uma sociabilidade com características particulares.

Diferente da mancha, no circuito os equipamentos não são contíguos, encontram-se mais distantes espacialmente. Essa é outra questão que gerou interesse de investigação nessa pesquisa – qual seria a extensão do circuito do cinema autoral em São Paulo? Não estaria ele circunscrito em uma mancha em torno da avenida Paulista, onde se encontram as salas mais reconhecidas com esse tipo de programação (ex.: Espaço Itaú de Cinemas, Reserva Cultural, CineSesc)? Ainda, quais são os hábitos e comportamento dos indivíduos nessa mancha específica? Que lugares frequentam antes e depois de irem ao cinema? O que mais consomem nessa área?

HÁBITOS CULTURAIS: GOSTO LEVA À AÇÃO CULTURAL OU A PRÁTICA CULTURAL LEVA À FORMAÇÃO DO GOSTO?

Para investigarmos a questão do hábito e prática culturais, foi essencial buscarmos na sociologia dois autores que se detiveram à questão: Pierre Bourdieu e Bernard Lahire.

Um primeiro conceito que nos pareceu relevante para o estudo foi o de *habitus*. Segundo Sallum Jr. (2005, *apud* Oliveira, 2008), para Bourdieu, “indivíduos que ocupam posições semelhantes na sociedade tendem a receber condicionamentos semelhantes, e, portanto, terão grande probabilidade de adquirir os gostos e práticas similares”. Esse seria um primeiro elemento constituinte do conceito de *habitus* – esse condicionamento, esse esquema herdado socialmente, principalmente na primeira infância que faz os indivíduos tenderem a reproduzir o comportamento de sua classe ou grupo.

Porém, o conceito de *habitus* tem um segundo componente. Esses códigos interiorizados pelo indivíduo o levarão a uma trajetória. A trajetória dos indivíduos e os contatos que se travam pelo mundo poderão

ou não resultar em uma resignificação desses códigos e, como consequência, em ações e comportamentos que diferem da maioria da sua classe ou grupo. Por isso, Bourdieu vai se referir a *habitus* como um “esquema adquirido de esquemas geradores” (1980, *apud* Oliveira, 2008). Ou seja, os indivíduos herdam um esquema social através das instituições (família, escola etc.), mas isso também é motriz de ação e, de acordo com a trajetória do indivíduo e seus encontros com o mundo, poderá resultar em novos esquemas de ação. Explicando Bourdieu, Oliveira dirá que “o efeito da trajetória individual, enquanto desviante da trajetória coletiva, por ser bastante visível, acaba por cumprir a função de ressaltar o efeito da trajetória coletiva” (2008).

Mas o que o hábito cultural tem a ver com o conceito de *habitus*? Bem, para Bourdieu, a prática cultural tem a ver com o gosto pela cultura, uma disposição estética para tal. E esse gosto ou disposição tem a ver com os condicionamentos associados ao grupo ou classe que o indivíduo pertence ou quer pertencer, portanto, tem a ver com o *habitus* do indivíduo (Oliveira, 2008).

Para Bourdieu, então, “as práticas culturais são mais determinadas por estruturas coletivas do que por motivações individuais” (Oliveira, 2008).

Bourdieu desenvolveu inúmeras pesquisas empíricas sobre o consumo cultural, dentre elas o “Amor pela arte”, onde observou que as preferências culturais estariam mais ligadas ao nível de instrução do indivíduo, e só secundariamente à origem social. Ou seja, “a observação científica mostra que as necessidades culturais são o produto da educação” (Bourdieu, 2007, *apud* Oliveira, 2008).

Para a nossa pesquisa, interessou investigar essa relação entre origem e nível de instrução dos indivíduos que frequentam cinemas com programação autoral.

Para Bernard Lahire, a determinação do gosto em função de um *habitus* de classe parece não ser mais apropriada. Na sociedade contemporânea, com grande diversidade, as disposições dos indivíduos são múltiplas e heterogêneas, sem o monopólio da influência familiar (Oliveira, 2008).

Para o sociólogo, “cada disposição tem um peso e configuração, influenciada pela história de como foi adquirida. E também a forma como essas disposições afetam o comportamento dependem do contexto específico em que o indivíduo se encontra” (Oliveira, 2008).

Lahire realizou pesquisas empíricas onde pôde observar entre seus entrevistados essa dinâmica das disposições. Ele notou que era comum que fossem citados *bad habits* ou *dirty manias*, que são disposições que os próprios indivíduos julgam como inferiores. Ou seja, provando que existe uma hierarquia de legitimidade entre as disposições (Oliveira, 2008).

O autor não vê o indivíduo como autônomo de suas decisões. Para ele, as pessoas são “multissocializadas e multideterminadas demais para serem conscientes do determinismo que age sobre elas” (Oliveira, 2008, *apud* Lahire, 2003, p. 353). Lahire analisa o indivíduo como “produto complexo de processos múltiplos de socialização” (Oliveira, 2008, *apud* Lahire, 2003, p. 253). Ou seja, a formação das disposições individuais passa por diferentes campos, grupos e instituições.

Lahire constatou em suas pesquisas recorrentes diferenças “intraindividuais” – indivíduos que adotavam em determinados momentos práticas culturais diferentes – ora legítimas, ora não legítimas. O autor observa que a prática cultural, além da influência do habitus de classe, está sujeita a influências circunstanciais.

Segundo a interpretação que Oliveira (2008) para a obra de Lahire, as práticas culturais, se não a maioria, não passam pelo gosto dos indivíduos, mas sim pelas circunstâncias. Lahire (2006, *apud* Oliveira, 2008) cita algumas dessas formas circunstanciais como os indivíduos podem alterar suas práticas culturais: mobilidade social e convívio direto com pessoas dotadas de propriedades culturais diferentes das suas, que são as influências relacionais. Ele observou em suas pesquisas que muitas vezes o gosto aparecia como consequência e não como origem. Eram comuns frases como: “Acabei gostando”, “descobri que era interessante”.

A partir de Lahire, nos interessou investigar se o público habitual do cinema autoral consumiria apenas esse tipo de filme ou se seria identificado algum tipo de *bad habit*, um tipo de escolha que o próprio indivíduo julga como inferior, mas a prática, como consumir filmes blockbusters.

Outra questão que se colocou foi a respeito das práticas de acompanhamento: os indivíduos em questão se definem mais por aquilo que eles julgam pertencer à esfera de seus gostos próprios, pessoais, ou pela infinidade de suas práticas efetivas?

TEORIA DO CAMPO: A CRÍTICA DE CINEMA AINDA TEM INFLUÊNCIA?

Voltando a Bourdieu, outro conceito que precisamos explorar é o de “campo”.

Para ele (1983), “o ‘campo’ se configura como espaço estruturado de posições, com propriedades específicas que independem das características de seus ocupantes”. Como propriedade comum a todos os campos, Bourdieu encontra a luta entre os agentes que são dominantes – aqueles que definem as formas de conduta e o que é valorizado naquele campo – e os novos agentes, que procuram adentrar ao campo e sub-

verter a estrutura. Cada campo é definido pelos objetos de disputas e interesses específicos que são particulares a esse espaço e diferentes a outro campo.

Outra dinâmica que nos interessa destacar é que em campos, como os artísticos e socioculturais, há especialistas com conhecimento acumulado, que arbitram, decidem qual objeto/produto é melhor ou pior dentro de um determinado campo. Essa valoração é dada apenas por agentes com posições de alto capital simbólico dentro do campo, e aquilo que é apontado como superior ou inferior por esses agentes ganha um caráter universal para todos os membros do campo (Amorim, 2011).

Amorim observará que a valoração é resultado de uma arbitragem e também é arbitrária. O valor não é uma característica objetiva e intrínseca ao objeto, mas sim fruto da subjetividade de agentes especialistas que atingiram alto nível de conhecimento teórico sobre aquele respeito. Segundo o autor (2011), esse conhecimento dará aos agentes o poder de “formar a opinião de outros agentes do campo porque determinam a categorização de objetos e práticas, ao induzirem, inibirem ou limitarem o consumo”.

Essa influência dos especialistas é o ponto-chave que nos interessou investigar neste estudo. Pensando, por exemplo, no cinema autoral como um campo, a crítica de cinema teria essa posição privilegiada, capaz de influenciar a percepção do que é ou não um bom filme, o que deve ou não ser assistido. Nesse campo, as obras e seus realizadores são os agentes em disputa. Os críticos e cinéfilos são os agentes que vão legitimar ou não determinadas obras. Ainda pode-se pensar a própria crítica cinematográfica como um campo, onde críticos tradicionais (na mídia de massas) disputam o poder de influência com jovens críticos, blogueiros de cinema, amadores e cinéfilos.

Para a pesquisa realizada é de interesse investigar a respeito dos formadores de opinião no campo do cinema autoral atualmente. Quem são eles? Quais são os críticos lembrados e levados em consideração? Quais são os blogs e sites onde se busca informação? A crítica de um jornal influencia mais ou menos a opinião de um amigo nas redes sociais? Essas foram questões abordadas na pesquisa de campo.

COMPORTAMENTO DE CONSUMO: COMO ESCOLHEMOS UM FILME

Como último fundamento teórico, buscamos na publicidade um modelo proposto por Engel, Kollat, Blackwell e Miniard (2000), que procurou oferecer uma espécie de mapa dos processos mentais envolvidos em uma decisão de compra.

O modelo propõe que as pessoas geralmente passam por várias etapas em suas tomadas de decisão de compra. São elas: reconhecimento da necessidade, busca de informações, avaliação de alternativas pré-compra, compra, consumo, avaliação pós-consumo e descarte. Sem adentrar em cada etapa, para este estudo nos interessa duas fases especificamente: busca de informações e avaliação de alternativas.

A busca de informações pode ser interna ou externa. Ela é interna quando recorremos à memória em busca de experiências passadas, informações, conhecimentos armazenados previamente que ofereçam uma resposta satisfatória ao problema. Essa busca interna ocorre quando geralmente temos experiência ou conhecimento em relação a algum tipo particular de compra. No caso do consumo fílmico, essa busca interna poderia ser o resgate na memória, por exemplo, de diretores ou atores que gostamos. A escolha do filme se pautaria então na presença desse elenco ou dessa direção.

A busca externa acontece geralmente quando não sabemos o que considerar relevante, não temos um referencial, ou seja, a busca interna para a solução do problema foi insatisfatória. Nesse caso, realizamos a procura de informações em meios exteriores a nós, em conteúdos espontâneos (notícias, sites, blogs especializados), em conteúdos controlados (publicidade), ou junto aos nossos pares (amigos, família, formadores de opinião).

A outra etapa de decisão de consumo se dá através do “modo como as alternativas de escolha são avaliadas” (Blackwell, *et al*, p. 116). Durante e após o processo de busca de informações internas e/ou externas, o indivíduo constrói o que chamamos de conjunto de consideração, que é o grupo de alternativas levantadas para a solução do problema. Por exemplo, quando o indivíduo fica em dúvida entre vários filmes, ele poderá considerar alguns parâmetros: elenco, direção, sinopse, gênero, tempo, opinião da crítica, opinião de amigos ou mesmo o cartaz do filme.

A avaliação das alternativas contidas no conjunto de consideração pode ser realizada de duas maneiras: confiando na memória e utilizando avaliações preexistentes sobre o objeto, ou construir novas avaliações com base em informações de buscas externas. Uma das formas de construir essas avaliações é chamada de processo por partes (Blackwell, *et al*, 2000).

O processo por partes implica em uma avaliação levando em consideração as partes de informações dos produtos. O indivíduo elabora as dimensões (atributos) e a hierarquia pela qual vai avaliar os produtos, e em seguida analisa a força ou a fraqueza entre os atributos de cada produto. No caso dos filmes, o indivíduo primeiro definiria os critérios sob os quais vai julgar os filmes: diretor, elenco, crítica, recomendação de

amigos, conhecimento pessoal. No processo seguinte, ele julgaria o grupo de filmes em questão com base nessas dimensões.

Nesta pesquisa, procuramos investigar as dimensões mais importantes de avaliação no circuito de cinema de arte, e quais os critérios elencados pelos frequentadores no seu processo de decisão fílmico.

MÉTODO E AMOSTRA

Como pesquisa exploratória, selecionamos uma sala de cinema que julgamos ser representativa do circuito de cinema de arte/autoral – O CineSesc. Foi elaborado um questionário com 24 questões (abertas e fechadas), além do questionário socioeconômico, aplicado de forma presencial por dois pesquisadores nos dias 26 e 27 de abril, entre os horários das 14h e 20h. Foram entrevistados 87 frequentadores do CineSesc, de um total de 2.186 espectadores. O público pesquisado era composto por 47,1% do sexo feminino, por 49,4% do sexo masculino (para 3,5% da amostra não houve registro de sexo). Quanto à idade, a amostra apresentou a seguinte distribuição: 35,6% de 26 a 35 anos; 18,4% de 36 a 45 anos; 17,2% de 16 a 25 anos; 12,6% de 46 a 55 anos; 9,2% com mais de 66 anos; e 6,9% de 56 a 65 anos.

RESULTADOS

A) CIRCUITO DE CINEMA AUTORAL

No quadro teórico, definimos os conceitos de “mancha”, “circuito” e “trajeto”. A primeira questão colocada é se o circuito de cinema autoral na cidade de São Paulo seria um circuito ou uma mancha.

Começamos então por essa questão. Da amostra coletada no CineSesc, 93,1% dos entrevistados disseram ter frequentado outras salas de cinema nos últimos dois meses.

Em média, cada entrevistado citou pelo menos outras duas salas que costuma frequentar. Quanto às salas especificamente, os resultados revelaram que os entrevistados concentram seu hábito de ida ao cinema de fato na região da avenida Paulista. Podemos entendê-la como uma mancha do consumo de cinema autoral na cidade de São Paulo, por possuir salas de cinemas em espaços contíguos com uma programação característica e pelo público reconhecer esses espaços e fluir por ele para consumir essa atividade. A mancha identificada é constituída pelos cinemas Espaço Itaú Augusta, Espaço Itaú Frei Caneca, Cine Livraria Cultura, CineSesc

e Reserva Cultural.³ Esses cinemas somados aparecem em 63,2% das citações. Analisando a porcentagem de resposta por entrevistado, podemos averiguar que o Espaço Itaú Augusta é o mais citado – 68,8% o citaram como sua sala habitual. O Espaço Itaú Frei Caneca vem logo na sequência, citado por 28,8% dos entrevistados. O Cine Livraria Cultura foi citado por 21,3% das pessoas e o Reserva Cultural, por 16,3%.

Ainda que o hábito dos entrevistados se concentre na mancha da Paulista, foram citadas outras salas não contíguas à região e que também apresentam uma programação de cinema de arte/autoral. Podemos concluir que há a identificação de um circuito de cinema autoral que, apesar de muito concentrado na região da Paulista, não se restringe a ela.

As outras salas de cinema que podemos considerar como tendo uma programação de arte/autoral citadas foram: Cinemateca Brasileira, Centro Cultural Banco do Brasil, Cine Sabesp, Cinusp, MIS, Centro Cultural São Paulo e Cine Olido. Essas citações totalizam 9,5% dos casos.

Outra questão da antropologia urbana que nos pareceu pertinente investigar foi acerca dos trajetos realizados por esse público consumidor de cinema, tanto dentro da mancha/circuito como o realizado para chegar até ela. A respeito desse tema, perguntamos aos entrevistados onde residiam e se faziam algo pela região antes ou depois da sessão.

Quanto aos trajetos dentro da mancha, averiguou-se que a parcela considerável dos entrevistados realiza atividades na região antes ou depois de ir ao cinema. Foram 65,5% os que responderam realizar alguma atividade antes da sessão de cinema e 41,4% os que responderam realizar alguma atividade após a sessão.

Em relação às atividades realizadas, primeiro identificou-se uma grande diversidade de respostas. A questão era aberta para citação espontânea. Foram 28 diferentes locais citados. Apesar da diversidade, algumas regularidades foram percebidas e alguns locais ou tipos de programas ganharam destaque.

Pelas respostas, pudemos visualizar que os principais deslocamentos se dão pela própria avenida Paulista, da rua Augusta ao Shopping Paulista (algumas citações: Conjunto Nacional, Shopping Center 3, vão do MASP, Shopping Paulista), e na rua Augusta – entre o CineSesc e o Espaço Itaú de Cinemas. Se fôssemos visualizar esses deslocamentos plotados em um mapa, chegaríamos ao formato de uma cruz. Alguns pontos escapam um pouco desse trajeto, como a padaria Bella Paulista, localizada na rua Haddock Lobo e citada por 3,3% dos entrevistados que realizam outras atividades. Alguns pontos citados foram considerados

3 Em abril de 2014, quando foi realizado este estudo, o Cinema Belas Artes, que também pode ser considerado como pertencente à mancha de cinemas autoral na região da avenida Paulista, encontrava-se fechado, retomando suas atividades em julho de 2014.

fora da mancha, não cabendo na análise, como as unidades do SESC Pinheiros, Pompeia e Vila Mariana.

No que se refere às atividades realizadas antes da ida ao cinema, agrupando os dados, vimos que 32,7% realizam atividades ligadas a compras e consumo (shoppings, livrarias, feiras), 26,3%, ligadas à alimentação (almoço, lanche etc.) e 8,2% apenas caminham pelas ruas (passeios).

Quanto a localidades específicas, o principal destaque, apontado como local favorito antes do cinema, em 18% dos casos, é a Livraria Cultura e também o próprio café do CineSesc, citado por 6,6% dos entrevistados.

Em relação às atividades após a sessão, as respostas foram mais genéricas, com muitas pessoas ainda sem saber o que iriam fazer. Pôde-se verificar a concentração de atividades ligadas à alimentação, presente em 37,8% dos casos, seguidas pelas atividades de compra e consumo, com 29,7%, e passeio, com 13,5%. Um novo grupo de atividades que apareceu foram os bares, com 10,8% das respostas.

Como localidade específica, novamente o destaque é a Livraria Cultura, citada por 16,2% dos que realizariam a atividade após a ida ao cinema. Outro lugar, citado mais de uma vez, foi o bar Ibotirama, com 8,1% das respostas.

Quanto à análise dos trajetos dos entrevistados até a mancha de cinemas de arte da Paulista, verificou-se uma grande diversidade de bairros de origem, sendo citados 48 bairros diferentes. Alguns deles obtiveram pequenos destaques entre as citações; o mais comentado foi Cerqueira César, com 6,9% das citações. Outros bairros que apresentaram destaques foram: Centro (5,7%), Perdizes (5,7%), Pinheiros (5,7%), Moema (4,6%) e Santo Amaro (4,6%).

Como a frequência dos bairros não trouxe informações de grande relevância, calculamos uma quilometragem média entre cada bairro e o CineSesc, buscando obter uma melhor visualização da constituição dos trajetos até a mancha de cinemas da Paulista.

A quilometragem média de distância entre os bairros dos frequentadores e o CineSesc é de 10 km, mas se olharmos a distribuição com mais atenção, vemos que 50,5% da amostra residem em até 5 km de distância do CineSesc. Entre 5 km e 10 km temos 17,1% da amostra, e entre 10 km e 20 km temos 22,8% dos respondentes.

Podemos concluir então que a grande maioria dos frequentadores do CineSesc está a uma pequena ou média distância da sala. Com esses dados é possível ter uma noção a respeito de onde vem o público habitual da sala e qual a abrangência de atendimento que se está conseguindo ter.

B) O GOSTO PELO CINEMA AUTORAL

No quadro teórico foi discutido que no pensamento de Bordieu duas variáveis eram influentes no consumo cultural: origem social e educação. Verificou-se ainda quais preferências culturais estariam mais ligadas ao nível de instrução do indivíduo, e só secundariamente à origem social.

Procuramos em nossa pesquisa averiguar essas relações. Primeiro, verificamos na nossa amostra pesquisada de frequentadores do CineSesc que os dois extratos sociais⁴ preponderantes são a classe B, como 60,9% e a classe C1, com 28,7%. Ou seja, pode dizer que 89,6% dos frequentadores pesquisados pertencem à classe média.

Cruzando os dados de classe social pela frequência de ida ao cinema, observamos que a maioria dos indivíduos das classes A2 (66,7%), B1 (52%) e C1 (36%) declarou frequentar o cinema pelo menos uma vez por semana.

A amostragem de pesquisa foi composta por parte do público que estava presente no CineSesc nos dias selecionados para aplicação do questionário. Não foi utilizado nenhum critério socioeconômico, etário ou de gênero para a seleção dos entrevistados. Por isso, não conseguimos aferir grande distinção entre as classes socioeconômicas. Mas olhando para a amostragem como um todo, podemos perceber que a grande maioria dos entrevistados pertence à classe média (considerando aqui o total somando entre B e C) e que possui um hábito de frequência ao cinema muito elevado. Quanto ao nível de instrução, pudemos verificar que a amostra de frequentadores do CineSesc possui um alto grau de instrução: 72,4% da amostra é composta por pessoas com o nível superior completo.

Assim como em relação à origem social, no cruzamento de dados entre grau de instrução e frequência ao cinema, verificamos que a maioria da amostra possui ensino superior completo e que este segmento apresenta também uma alta frequência ao cinema (pelo menos uma vez na semana). Pudemos verificar a relação de uma alta educação e classe econômica com um maior consumo cultural. Porém, não conseguimos estabelecer a predominância de uma ou outra variável, apenas sua ação em conjunto.

No quadro teórico, trouxemos também o pensamento de Bernard Lahire, o qual aponta outra perspectiva a respeito da formação dos hábitos culturais.

Hávamos esboçado duas principais questões a serem investigadas em pesquisa. Quanto à multiplicidade de disposições, nos propusemos a investigar se o público habitual do cinema de arte consumiria apenas esse tipo de filme ou se praticaria algum tipo de *bad habit*. Neste estudo,

4 Para a classificação socioeconômica foi utilizada a divisão proposta pela ABEP – Associação Brasileira de Empresas de Pesquisa.

em contraponto com o “cinema de arte”, consideramos como *bad habit* o consumo do “cinema de entretenimento”, que seria identificado caso o entrevistado declarasse frequentar salas de cinema mais comerciais ou mencionasse *blockbusters* quando perguntado sobre o último filme visto no cinema. Olhando de maneira geral, os *bad habits* apareceram de forma minoritária.

A primeira questão que procurava aferir essa multiplicidade perguntava a respeito da preferência de cinemas de shopping ou de rua. O público frequentador do CineSesc mostrou-se com uma opinião bastante homogênea. A preferência por cinemas de rua apareceu em 78,2% dos casos.

Ainda com relação aos cinemas frequentados, como já analisado anteriormente, a grande maioria citou outros cinemas que podemos considerar como integrantes do circuito do cinema de arte – foram 82,6% de citações a cinemas desse circuito e apenas 17,4% citaram cinema mais comerciais.

Quando questionados sobre o último filme visto, como esperado, houve uma grande multiplicidade de respostas. Também nesse caso o *bad habit* foi pouco recorrente. Dos filmes citados, identificamos apenas 10,3% como filmes comerciais ou de entretenimento. Desses, foram citados: *Até que sorte nos Separe 2*, *Capitão América 2*, *Minha mãe é uma peça*, *Noé*, *Rio 2*.

Podemos concluir que a amostra do público do CineSesc, pelos menos em uma situação de entrevista, não revela essa multiplicidade de disposições e gostos, não explicitando seus *bad habits*. Ao contrário, a amostra apresenta um padrão de consumo cultural bastante sólido e pouco maleável.

Também nos propusemos a investigar as práticas de acompanhamento, porém, não conseguimos definir com precisão perguntas que conseguissem trazer luz a essa questão. Não se pôde verificar de forma contundente, por exemplo, a influência do acompanhante na tomada de decisões (como a qual filme assistir). Mas o que encontramos foi que em 63,2% dos casos as pessoas estavam acompanhadas no cinema. Ou seja, o acompanhamento é uma prática frequente para atividade.

Pelos resultados, no caso específico do CineSesc, parece-nos mais observável a questão do gosto já formado levando a um elevado consumo de filmes autorais – um *habitus* fílmico adquirido e consolidado. Esse público, pelo menos na entrevista, não demonstrou mudar de ideia em relação à sua preferência. E como isso se formou – se por estruturas sociais mais formais ou pela prática –, não foi possível captar.

C) A CRÍTICA VERSUS SEU AMIGO

Outro ponto de investigação é a respeito da influência dos formadores de opinião no campo do cinema autoral.

Propusemos-nos a investigar a respeito dos legitimadores do campo

atualmente. Quem são eles? Quais são os críticos lembrados e levados em consideração, quais são os blogs e sites onde se busca informação? A crítica de um jornal influencia mais ou menos do que a opinião de um amigo nas redes sociais? Como tem sido legitimada a crítica amadora?

A pesquisa nos trouxe algumas informações relevantes a este respeito. Primeiro, quanto aos critérios de seleção de um filme, verificou-se que a opção “indicação de amigos” é o critério mais relevante – citado por 20,3% das vezes. A citação à crítica, seja em meio impresso ou virtual, aparece com 15,2% das vezes, e a citação a reportagens, em meio físico ou virtual, apareceu com 8,6% das vezes.

Embora “indicação de amigos” seja o critério mais citado, ele não foi tão mais preponderante que a citação à crítica. Podemos considerar certo equilíbrio de respostas. Porém, quando questionados sobre a leitura de algum crítico em especial, 79,3% disseram não acompanhar nenhum especificamente.

Entre aqueles que responderam positivamente (19,5%), a diversidade de respostas foi pequena e a maioria é composta pelos críticos de veículos tradicionais de massa. O mais citado foi Inácio Araújo (27,8%), seguido por Luiz Carlos Merten (16,7%). Receberam citações únicas: Isabela Boscov (5,6%), Walter Zanini (5,6%) e Eduardo Escorel (5,6%). Os jornais Folha de S.Paulo e Estado de São Paulo foram citados de maneira genérica uma única vez. Também receberam uma citação cada os teóricos Paulo Emilio e Ismail Xavier. Destacou-se com três citações, o Blog do IMS – Instituto Moreira Sales (16,7%).

Porém, o inverso foi observado em relação à leitura de matérias em veículos de mídia tradicional, como jornais e revistas. Apesar de ter sido considerado um critério pouco relevante para a escolha de um filme – apenas 3% das citações –, 63,2% dos entrevistados disseram ler matérias sobre cinema.

Dois veículos tradicionais foram reponsáveis pela maioria das citações. *A Folha de S.Paulo* e seus cadernos “Ilustrada” e “Guia da Folha” foram citados em 37,5% dos casos. *O Estado de São Paulo* e seu “Caderno 2” ficaram com 19,7%. Apesar de dizerem que leem matérias em veículos impressos, uma parcela significativa não especificou nenhum em particular (28,8%).

A opção “matérias em blog/sites” apareceu com apenas 5,6% das citações consideradas relevantes na escolha de um filme, porém, assim como em relação aos veículos impressos, um grande número de entrevistados (56,3%) diz ler as matérias dessas mídias.

Quanto aos veículos específicos citados, uma pluralidade de canais apareceu, a maioria deles sendo citada uma única vez. Essa fragmentação é de certa forma esperada diante da imensidão de blogs e sites existentes na internet. Ainda assim, alguns portais específicos conseguiram destaque. O “Omelete” foi o líder de citações, com 12,7% seguido do por-

tal “Adoro Cinema”, com 5,5%. Assim como em relação à mídia impressa, 27,3% não souberam citar nenhum canal especificamente.

Verificamos então que mesmo em um circuito de cinema mais erudito, com um alto grau de instrução, a influência da crítica, embora não irrelevante, apareceu com menos importância que outros atributos.

Ainda assim, pensando no contexto atual de acesso às informações através da internet, da multiplicação de produtores e emissores de conteúdo, imaginávamos a eleição de blogs e portais que poderiam concentrar essa influência. Mas o que se encontrou, pelas citações dos entrevistados, foi uma grande fragmentação da audiência, com uma pluralidade de canais citados. Claro que essa fragmentação faz parte da dinâmica da internet, mas, de qualquer maneira, esperava-se a audiência de alguns canais um pouco mais concentrada. Os únicos portais/blogs que se destacaram em números de citações foram o “Omelete” e “Adoro Cinema”.

Opondo-se o mundo off-line com o on-line, verificamos que a mídia tradicional está longe de perder a briga para as mídias digitais. Principalmente por uma dinâmica que é característica do mundo pré-web: a capacidade de poucos veículos concentrarem grandes audiências.

D) SELECIONANDO UM FILME: O PODER DO BOCA A BOCA E A INFLUÊNCIA DO PONTO DE VENDA

Como apresentado no quadro teórico, trouxemos também a contribuição do paradigma do campo de estudos do comportamento do consumidor para tentar entender a escolha que uma pessoa faz por um filme ou outro.

A primeira questão que colocamos para os entrevistados é se os frequentadores optariam pelo filme antes de ir ao cinema ou na própria sala. O intuito dessa questão era saber se o público frequentador do circuito do cinema de arte tomaria uma decisão mais impulsiva, no próprio ponto de venda (no caso, o cinema), ou se teria um processo mais elaborado de decisão. A pesquisa nos mostrou que 69% dos entrevistados tomam sua decisão antes de chegar ao cinema, sinalizando uma escolha antecipada. Sabendo então que existe uma elaboração prévia, nos cabe entender quais são os critérios/atributos que as pessoas elencam para tomar sua decisão.

Primeiro, os quatro critérios elencados com maior frequência são: indicação de amigos (20,3%); sinopse (13,7%); trailer na internet (10,2%) e crítica em jornal ou revista (9,1%). Na sequência, outros critérios que têm destaque são trailer no cinema (6,6%); crítica em blog/site (6,1%); matéria em blog/site (5,6%); e cartazes e displays no cinema (4,6%). Olhando para o total de percentual de casos, vimos que cada entrevistado elencou em média 2,5 critérios como relevantes.

Olhando para os critérios citados, podemos observar um ecletismo nos tipos de critério: espontâneos e controlados, mídia tradicional e digi-

tal. Utilizando essa categorização, os conteúdos espontâneos foram citados em 44,1% das vezes e os conteúdos controlados aparecem em 42,1% das citações. Vemos aqui um equilíbrio de relevância para o frequentador de cinema entre conteúdos espontâneos e controlados.

Hierarquizando dentro de cada categoria, concluímos que os conteúdos espontâneos mais importantes são: indicação de amigos (20,3%); crítica em jornal/revista (9,1%); crítica em blog/site (6,1%); matéria em blog/site (5,6%); e matéria em jornal/revista (3%). Como já analisado anteriormente, o poder dos especialistas encontra-se hoje em dia mais diluído. Ainda sim, a crítica ocupa uma posição de destaque como critério de decisão de escolha de um filme (15,2% no total). Também há um equilíbrio de importância entre mídia tradicional, com 12,1% das citações, e mídia digital, com 11,7%.

Hierarquizando a categoria de conteúdo controlado, temos em ordem de citações: sinopse (13,7%); trailer na internet (10,2%); trailer no cinema (6,6%); e cartazes e displays no cinema (4,6%). Aqui temos um resultado interessante: verifica-se para o conteúdo controlado a predominância da comunicação no próprio cinema em detrimento da publicidade convencional como anúncios e comerciais. Considerando as informações que são encontradas nas salas – sinopse, trailer e cartazes/displays – chegamos a 24,9% das menções. O papel da internet aqui também tem destaque, com o trailer na internet sendo citado 10,2% das vezes como critério importante. Pensando que a sinopse também é disponibilizada na web, o papel da rede no conteúdo controlado também se equilibra em importância quando comparado ao ponto de venda.

E) ANÁLISE COMPARATIVA COM OUTROS ESTUDOS BRASILEIROS

Trazemos aqui outros estudos que analisaram o consumo de cultura dos brasileiros nos últimos anos e inspiraram algumas das questões feitas nas entrevistas realizadas no CineSesc. Sabendo que o tamanho da amostra e recorte desses estudos apresentados a seguir são distintos deste, serão realizadas algumas comparações de resultados apenas para reflexão.

Foram utilizados para comparação os estudos “O Espectador eventual” (2009), do economista Fábio Sá Earp, e “As práticas do audiovisual na região metropolitana de São Paulo” (2009), da pesquisadora Isaura Botelho.

Valendo-se de um estudo do *Datafolha* (2008, *apud* Earp 2009) sobre o comportamento do público diante de opções de entretenimento em dez regiões do país, Sá Earp destaca que o hábito de assistir a filmes lidera a preferência do público, porém, em sua forma doméstica, 20% têm “assistir a filmes em DVD” como atividade preferida e 14%, “assistir na TV aberta”. “Assistir a filmes no cinema” aparece apenas em 4º lugar, com 8%

das preferências. Os dados ainda mostram que 52% da amostra pesquisada nunca vão ao cinema. Dos entrevistados, 48% dizem ir ao cinema, sendo que 26% vão pelo menos uma vez por mês e 5% vão ao cinema semanalmente.

Já Isaura Botelho, partindo de sua pesquisa sobre o “Uso do tempo livre e as práticas culturais na RMSP” (2003), traz um recorte sobre o consumo de audiovisual focado na região metropolitana de São Paulo, onde foi feita esta pesquisa. Botelho indica que entre as práticas culturais realizadas fora de casa, a ida ao cinema é a mais popular, com 83% de menções, contra 17% que nunca foram ao cinema. Porém, entre os que declararam ir ao cinema, 47,9% não o fizeram nos últimos doze meses. Entre os 35,1% que foram ao cinema nesse período, 19,4% dos entrevistados afirmaram ir pelo menos uma vez por mês, sendo que 3% vão ao cinema semanalmente.

Os resultados da pesquisa realizada no CineSesc nos apontam outra realidade: 47,1% dos entrevistados declararam ir ao cinema pelo menos uma vez por semana. A expressiva assiduidade dos frequentadores desse cinema de arte pode ser relacionada com suas altas escolaridade e classe econômica, avaliadas anteriormente, e vai ao encontro do estudo de Botelho, que demonstra que o público mais fiel é composto por uma maioria mais escolarizada e economicamente abastada.

Na pesquisa “Hábitos de consumo no mercado de entretenimento”, realizada pelo Instituto Datafolha (2008, *apud* Sá Earp 2009), os principais motivos apresentados pelos entrevistados em relação à baixa frequência ao cinema foram por razões financeiras/preço do ingresso, falta de tempo e comodidade em assistir aos filmes de outra forma.

As respostas obtidas ao mesmo questionamento realizado com público do CineSesc foram semelhantes: 36,3% dos entrevistados mencionam “falta de tempo” como principal justificativa, seguida por “valor do ingresso”, citada em 15,7%, e “razões financeiras”, em 9,8% dos entrevistados.

Além da frequência do público ao cinema, o estudo de Sá Earp (2009) nos despertou o interesse para o consumo do filme em sua forma doméstica. Por isso perguntamos aos entrevistados sobre o modo como tinham assistido aos últimos cinco filmes, apresentando algumas opções. A maioria dos entrevistados, 40,5%, declarou ter visto os últimos filmes no cinema.

Embora o cinema saia na frente, mostrando que o público não abre mão de frequentá-lo em vez de ver filmes em casa, as opções domésticas “canal por internet” (17,4%), “baixei na internet” (14,9%) e “TV a cabo” (13,2%) também aparecem com relevância. Destacamos o crescimento da forma de assistir filmes através de canais de internet, como o Netflix, forma de consumo que ainda não era considerada na pesquisa de Sá Earp, feita em 2009.

A pesquisa de Isaura Botelho também aborda o consumo doméstico de filmes e revela que entre os entrevistados que nunca foram ou vão raramente ao cinema, a grande maioria também não costuma ver filmes em casa. A autora observa que não há uma competição, mas sim uma complementaridade entre frequência assídua ao cinema e hábito de ver filmes em vídeo ou DVD (Botelho, 2003). O resultado desta pesquisa reforça essa ideia trazida por Botelho, pois apresenta um público frequentador assíduo de salas de cinema que ainda assim pratica o consumo doméstico de filmes.

Para aprofundarmos a questão do uso doméstico, também perguntamos quais os principais usos da internet em relação ao consumo de filmes. No topo da lista, apareceu a opção “busco horários e locais de exibição dos filmes”, ligando o uso da internet à saída ao cinema. Em seguida, temos a internet como uma forma doméstica de consumo de filmes, com 19,7% dos entrevistados declarando ser o download a sua forma principal de uso da internet em relação ao hábito de assistir a filmes. As demais respostas mais citadas foram: ver trailer (19,2%); ler críticas (13%); ler matérias (13%); e buscar opinião de amigos na redes sociais (8,8%).

CONCLUSÃO

A pesquisa realizada conseguiu levantar dados para entender quem é o público frequentador do circuito de cinema de arte/autoral na cidade de São Paulo.

Como proposta de estudos futuros, pretende-se replicar a pesquisa em outro cinema do circuito de arte para termos uma validação maior dos dados. Pretende-se também aplicá-la em outro tipo de circuito de cinema, como nos de shopping. Acreditamos que a comparação dos dados entre circuitos distintos trará informações ainda mais ricas que a análise isolada de um único cinema ou circuito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORIM, A. *Cinema brasileiro e espectadores*. Olinda: Livro Rápido, 2011.
- AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003.
- BLACKWELL, R. D.; ENGEL J. F.; MINIARD, P. W. *O comportamento do consumidor*. Rio de Janeiro: LTC, 2000.
- BORDIEU, P. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

- BOTELHO, I. “As práticas do audiovisual na região metropolitana de São Paulo.” In: MELEIRO, Alessandra (org.). Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira. vol. II. *Cinema e economia e política*. São Paulo: Escrituras, 2009.
- _____; FIORE, M. “O uso do tempo livre e as práticas culturais na região metropolitana de São Paulo.” São Paulo: Centro de Estudos da Metrópole do CEBRAP, 2005.
- JLEIVA. “Cinema: o que os cariocas querem ver.” Rio de Janeiro: JLeiva Cultura e Esporte, 2014. Pesquisa realizada pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, RioFilme e JLeiva. Disponível em: http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4618788/4119008/Pesquisa_Cinema_Cariocas_260214.pdf. Acesso em 13 jun. de 2014.
- MAGNANI, J. G. C. *Festa no Pedço: Cultura Popular e lazer na cidade de São Paulo*. 3ª ed. São Paulo: Hucitec/Unsep, 2003.
- _____. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. vol. 17, n. 49. São Paulo, 2002.
- _____. “Os circuitos dos jovens urbanos”. In: *Tempo Social*, revista de sociologia da USP. vol. 17, n. 2. São Paulo, 2005.
- OLIVEIRA, M. C. V. “Duas Formas de se pensar os determinantes da prática ou o consumo cultural na sociologia: Pierre Bordieu e Bernard Lahire”. In: V ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador: Faculdade de Comunicação/UFB, 2008.
- SÁ EARP, F. “O espectador eventual: notas sobre a demanda por cinema no Brasil”, em *Revista Políticas Culturais*. vol. 2, n. 1, 2009. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/viewArticle/3738>. Acesso em 10 jun. de 2014.
- SÁ EARP, F. e SROULEVICH, H. “O mercado de cinema no Brasil”. In: SIQUEIRA, M(org.). *Políticas culturais: reflexões e ações*. Rio de Janeiro e São Paulo: Casa de Rui Barbosa e Itaú Cultural, 2009.

MEDIAÇÃO PARA DANÇA CONTEMPORÂNEA: UM PRIMEIRO DESAFIO PARA GESTORES, ARTISTAS E INSTITUIÇÕES CULTURAIS

Zina Filler¹

RESUMO: Este estudo teve como objetivo a experiência da dança contemporânea para além do binômio artista/público. A questão “Quem são esses públicos?” gerou uma pesquisa para que se pensasse nos processos de mediação como um espessamento da experiência artística – fonte de diálogos onde novos sentidos possam surgir para todos os envolvidos.

PALAVRAS-CHAVE: Mediação; Dança contemporânea; Públicos.

ABSTRACT: Pondering the experience of the contemporary dance beyond the artist –audience duality. “Who is the audience?” was the starting question that led to re-thinking the process of mediation as a “thickening” of the artistic experience. This became the source of new dialogues where new meanings might arise for everyone involved.

KEY WORDS: Mediation; Contemporary dance; Audiences.

O ser humano é constitutivamente um ser de mediação. Nosso cérebro, nossos corpos e nossos sentidos são constantemente estimulados por milhares de informações. Estamos todos, o tempo todo, nas intersecções de uma complexa rede de conhecimentos, desejos, histórias passadas e presentes tentando construir narrativas e diálogos que criem sentidos para nós e para o contexto no qual estamos inseridos. Mas, se esse processo é quase “naturalizado” no ser humano, no campo da cultura e mais especificamente no campo da gestão cultural, ele demanda planejamento, diferentes estratégias, olhar atento para o contexto, seu tempo e para as pessoas que por esta “paisagem” transitam. E o gestor cultural é também o mediador que provoca um ecossistema cultural denso de sentidos.

Se nos últimos anos a dança passou a ter mais valoração no meio cultural do país, seja como linguagem artística ou como prática de lazer, este estudo não teve como foco pesquisar sobre quem são as pessoas que escolhem, em seu tempo livre, assistir a algum espetáculo de dança. As constatações dos gestores, programadores e artistas sobre o público-alvo

1 Zina Filler : psicóloga, bailarina, assistente de coreografia, coordenadora artístico-pedagógica no PIÁ (Programa de Iniciação Artística) da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, professora de dança indiana e assessora na área de dança na FCCR (Fundação Cultural Cassiano Ricardo). Participou do Programme Courants na França em 2012 na área de ação cultural/dança.

geralmente partem de impressões generalizantes oscilando entre um otimismo moderado e um pessimismo conformado.

Como um primeiro passo de aproximação e de busca de elementos para um futuro trabalho de mediação, foi realizado um questionário para o público presente em um festival de dança contemporânea – gênero que encontra mais dificuldade em ampliar seu público.

Entendendo que a condição humana, no seu plano individual ou coletivo, sempre se realiza através de algum contexto cultural, os processos de mediação vão trazer uma dimensão simbólica, comunicacional e formativa.

O termo mediação tem uma longa tradição nos campos jurídicos, políticos e econômicos muitas vezes como um processo de intermediação para solução de conflitos sobre alguma questão ou sobre dois polos em oposição.

A definição de mediação de Jose Márcio Barros (2013, p. 31) traz uma ideia de circularidade entre dois polos tanto na comunicação quanto na produção de sentidos: “processo de circulação de sentidos nos diferentes sistemas culturais, operando um percurso entre a esfera pública e o espaço singular e individual dos sujeitos”.

O “público” aqui tem uma significação mais ativa. É importante ressaltar que o aspecto da singularidade não é subtraído, mas ao contrário, é um fator multiplicador de sentidos. Existe nesta definição um *espassamento da experiência* realizada pela mediação: os limites borrados entre quem recebe e quem propõe ampliam e intensificam a potência da mediação seja no plano individual, seja no plano social, coletivo. Nesse sentido, não cabe também falar de público como um corpo homogêneo, é preciso pensar de forma plural onde cada um contribui para um olhar caleidoscópico da realidade, para a experiência vivida.

Diferentes concepções e olhares para a mediação vão ter consequências diversas nos modos como as instituições culturais exercerão suas políticas públicas. Barros (2013, p. 31) nos alerta para a questão de saber se compreendemos a cultura como “adjetivo ou substantivo”, não sendo apenas um simples jogo de palavras.

No “modo adjetivo” de pensamento, os objetivos e as prioridades são os da instituição de forma a promovê-la e legitimá-la. O público tem uma participação muito rebaixada, geralmente como um consumidor das propostas oferecidas, e as ações de mediação são ferramentas instrumentais a serviço das instituições.

No “modo substantivo” de pensamento, a cultura é vista como um direito de todos e onde o foco está na dinâmica circular criada pelos atores da ação com igual participação na produção de sentidos. Nesse modo, a mediação é um processo que traz seus fins em si mesmo, mas sempre aberta a novas trocas de produções dos sentidos.

DANÇA CONTEMPORÂNEA: UMA PRIMEIRA APROXIMAÇÃO

No *Dictionnaire de la danse* (Le Moal, 2008, pp. 715-716) onde se mapeia artistas, obras e movimentos artísticos da dança no Ocidente desde a Renascença até os nossos dias, o verbete dedicado à dança contemporânea a define mais como uma atitude do artista do que como uma característica estilística. De modo geral “é uma expressão genérica englobando diferentes técnicas ou estéticas que surgiram durante o final do séc. XX”. Foi uma necessidade mais pragmática que os artistas encontraram para se diferenciarem das correntes modernas, ao mesmo tempo em que se aproximavam de outras manifestações artísticas que utilizavam essa denominação (ex.: “arte contemporânea”, “música contemporânea”, “teatro contemporâneo” etc.). Enquanto a dança moderna se caracteriza por técnicas ou escolas, a dança contemporânea se fundamenta na subjetividade de seus criadores e nos diálogos que eles criam com os interlocutores de outras expressões artísticas, sendo estes contemporâneos ou não (geralmente as artes visuais, o teatro, o circo, a literatura, entre outros).

Nessas definições, o diálogo parece ser um elemento constitutivo do fazer da dança contemporânea. Mas, esse diálogo está mais presente na construção da obra que será apresentada ao público do que efetivamente no contato com esle. Também para as instituições e programadores de espetáculos de dança parece que os esforços são concentrados neste momento anterior. O professor Serge Saada em uma entrevista para a revista belga *NDD l'actualité de la danse*² vê a necessidade de mediação cultural para a dança como um espaço de compartilhamento de identidades, onde diferentes “constelações de culturas” vão dialogar e se transformar mutuamente. Cabendo ao público, por meio de suas escolhas, se emancipar e se apropriar das obras artísticas “questionando-as e trazendo uma inquietude para as instituições culturais e para os próprios artistas”.

Temos aqui um paradoxo: de um lado a dimensão relacional de toda arte contemporânea (incluindo a própria dança contemporânea); e de outro, uma negação de um espaço onde esse diálogo possa acontecer justamente pelos questionamentos e desestabilizações que ele pode trazer para os gestores, para as instituições culturais e para os próprios artistas da dança.

Se a mediação pode ser uma ferramenta potente para ampliação do público da dança, não podemos esquecer que a especificidade da linguagem não se torne possível generalizar processos de mediação de outras áreas para a sua prática. A dança tem o corpo no tempo e no espaço como

2 “La démocratie des perceptions, une clé d'accès à la culture. Entretien avec Serge Saada.” *NDD L'actualité de la danse*, Printemps 13, n. 57. Bruxelles: Contredanse, 2013. Disponível em: http://contredanse.org/pdf/nddinfo/ndd_57.pdf. Acesso em 1º jul. de 2014.

base da sua linguagem e poética, e será com essa gramaticalidade que as estratégias de mediação deverão ser construídas.

A utilização de processos de mediação na dança foi sendo utilizado a partir do momento em que ela foi perdendo seu público. Grandes companhias de dança, espaços consagrados de apresentações de dança, grupos e artistas da dança contemporânea se ressentem de um afastamento do público junto aos seus espetáculos e artistas.

Em 2005, na França, em um fórum realizado pelo Centre National de la Danse para reflexão sobre a mediação para dança,³ várias questões surgiram: Seria a mediação um termo que surgiu para novas práticas ou uma terminologia vigente para a já conhecida ação cultural? Qual seria o papel do artista na mediação cultural? Deveria se adaptar a oferta institucional cultural assim como a mediação junto aos diferentes públicos? A mediação seria uma ferramenta prática ou uma experiência em si?

Nesse encontro, a pesquisadora de Grenoble, Marie-Christine Bordeaux, diz que esse termo apesar de confuso e ambíguo é um conceito aglutinador de várias preocupações das instituições culturais, que se diferencia do marketing cultural ao ver os diferentes públicos não como clientes potenciais, mas como uma população emersa de um território cultural. A ideia de mediação aparece então como “um espaço de cooperação entre todos os atores envolvidos”, trazendo a ideia de compartilhamento de saberes e vivências. É uma ferramenta para que as instituições culturais encontrem seu espaço e construam seu público. E com foco na dança contemporânea, a ação da mediação visa três aspectos:

1. Difundir o gosto pelas formas cênicas contemporâneas em geral, focando não em um público específico, mas trazendo uma multiplicação de públicos.
2. Trabalhar mais na recepção do que na difusão, lembrando que a “mediação na dança se constrói entre corpos (grifo meu) de dançarinos e de espectadores”. E para isso, pode ser utilizados diferentes estratégias que possibilitem experimentar a dança como linguagem em si mesma.
3. Focar menos nas obras coreográficas ou espetáculos e mais no campo da dança em si. Ou seja, como a dança contemporânea atua na intersecção de várias linguagens, ela pode oferecer um caminho para que cada um possa traçar um itinerário pessoal, criando um campo de referências artísticas e experienciais para além das críticas especializadas e dos públicos experts.

3 Centre national de la danse / Observatoire des politiques culturelles. Compte rendu de la journée de réflexion ‘L’action culturelle em questions’ aset.cnd.fr/IMG/pdf/cr-journee-2005.pdf

Mas, se na Europa essas questões são discutidas em âmbito de política nacional, aqui no Brasil ainda estamos em uma fase onde cada instituição, cada evento, cada artista vai utilizar a prática de mediação de forma isolada e fragmentada.

No campo dos profissionais da dança contemporânea, essa questão ganha tonalidades mais dramáticas. Um depoimento do representante da classe de dança em São Paulo diz que “é preciso enfrentar o fantasma da falta de público, principalmente para as apresentações de dança contemporânea.⁴”. Mas é preciso saber quem é esse público tão genericamente nomeado.

Uma recente pesquisa de âmbito nacional realizada pelo Sesc e a Fundação Perseu Abramo sobre os “Públicos de cultura”⁵ buscou mapear os diferentes hábitos culturais da população brasileira. Os resultados referentes à dança merecem um olhar mais atento: apenas 13% declaram dançar de forma profissional ou amadora; 75% declararam nunca o ter hábito de escolher e sair de casa para assistir a um espetáculo de dança. Os 25% restantes se dividem em uma prática também rarefeita: 19% declararam ter ido há mais de um ano; 4% há mais de um mês; e apenas 2% nos últimos 30 dias.

Parece que esses resultados não são característicos apenas da nossa cultura. Na França, onde tantos esforços, orçamentos e pesquisas são realizados, os dados colhidos em uma pesquisa em 2008 pelo DEPS6 (Département des études et de la Prospective) mostram resultados semelhantes: 2/3 dos franceses jamais foram assistir a um espetáculo profissional de dança, seja clássica, moderna ou contemporânea. E este dado permanece estável desde 1988, quando uma grande pesquisa foi realizada sobre o público-alvo da dança (Guy, 1991, p. 5).

Outro dado interessante da pesquisa do Sesc mostra o motivo da não ida a espetáculos de dança. As principais respostas espontâneas e múltiplas foram: não gostam (24%); não existe oferta na cidade (21%); não têm o hábito (18%); não acham importante (16%); não têm tempo de ir (10%); tem dificuldade para chegar; não têm acesso (6%); e não têm condições financeiras (6%). Excetuando a falta de oferta nas cidades e a dificuldade de acesso, as outras respostas, somando mais de 50%, evidenciam o quanto a dança como linguagem artística ainda não é prioridade nas

4 Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/01/1396511-danca-precisa-enfrentar-o-fantasma-da-falta-do-publico-diz-representante-da-classe.shtml>. Acesso em 10 jul. de 2014.

5 “Públicos de Cultura: pesquisa de opinião pública”, ago.-set. de 2013, Sesc, Fundação Perseu Abramo, pg. 30-31.

6 Disponível em: www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr *Exploitation de la base d'enquête DEPS* “Les pratiques culturelles des Français de 15 ans et plus à l'ère numérique -2008. Les publics de la danse”.

escolhas culturais da população brasileira. Mas, como analisa a pesquisa francesa, a frequência dos espetáculos de dança (assim como de outras linguagens) possui três dimensões inter-relacionadas: econômica, social e estética. Se as questões sobre oferta, acessibilidade e preço são preocupações para os gestores das instituições e de programas de políticas públicas, as questões de recepção, fruição e experiência estética são desafios para os artistas envolvidos.

De toda forma, fica claro que o campo da dança se encontra borrado nas suas características e potências, dificultando um trabalho de aproximação com os diferentes públicos por parte das instituições e gestores.

Poderíamos começar a pensar a mediação em dança por meio de seu instrumento principal: nosso patrimônio comum e ao mesmo tempo diverso na sua singularidade, ou seja, nossos corpos. Segundo Jessé Souza (2012, pp. 46-48) são “nossos corpos (grifo meu) na sua forma, dimensão, apresentação a mais tangível manifestação social de nós mesmos [...]”. É na linguagem corporal que nossas escolhas valorativas culturais e institucionais vão ser traduzidas em *carne e osso* (grifo meu)”. E é na dança contemporânea com seus artistas-pesquisadores que essas questões sobre o corpo aparecerão de maneira mais contundente. Segundo Jean-Michel, são esses artistas que vão justamente mostrar as diferentes possibilidades dos nossos corpos se movimentarem e principalmente nos questionar o mais profundamente sobre nossos medos: o medo da incompetência intelectual (por não sabermos falar de algo que não compreendemos). Mas, fundamentalmente, o medo da ambiguidade sexual (Guy, 1991, pp. 322-323).

Então, quem são estas pessoas com seus hábitos, desejos, culturas e corpos que escolhem ver uma manifestação artística que justamente abre o campo da percepção e do conceito por meio da diversidade de corpos dançantes? Uma manifestação artística que vai questionar justamente as significações e a inserção desses corpos no coletivo social.

A PESQUISA

Como um passo inicial para o mapeamento dessas pessoas, foi realizada uma pesquisa por amostragem do público da dança contemporânea em São Paulo no 6º Festival de Dança Contemporânea na Galeria Olido. Uma primeira aproximação com este difuso e pouco conhecido “público de dança contemporânea”, semente para um início de diálogo e uma proposição de mediação.

Foi estabelecido um contato com a gestora da Galeria Olido – um equipamento da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo localizado no centro da cidade. Este centro cultural é constituído por vários

espaços culturais dedicados à música, circo, cinema e salas de ensaio para dança; entre eles a Sala Paissandu com capacidade para 136 lugares. Essa sala é dedicada exclusivamente à dança e já possui um público cativo para seus espetáculos, que são basicamente de companhias de dança contemporânea. Os espetáculos ocorrem de quinta a sábado, às 20hs e domingo, às 19hs; os ingressos gratuitos devem ser retirados na bilheteria sempre com uma hora de antecedência. E, entre várias programações, ocorre o Festival de Dança Contemporânea, que no ano de 2013 realizou sua sexta edição.

Segundo a gestora diante da questão “Quem são estas pessoas?” sua resposta inicial foi: “são sempre os mesmos”.

A pesquisa foi realizada entre os dias 31 de outubro e 10 de novembro em diferentes dias da semana (dois dias durante a semana e dois dias no final de semana) com uma amostra aleatória, sem cotas e sem intenção de representação de qualquer população. Foi aplicado um questionário com dezoito questões fechadas e de múltiplas escolhas com um total de 56 (cinquenta e seis) pessoas. A aplicação do questionário foi feita antes das apresentações dos espetáculos.

O primeiro resultado que chamou atenção foi a distribuição por gênero equilibrada: 49% feminino e 51% masculino. Esses dados diferem bastante das pesquisas realizadas na França onde 62% representam o público feminino⁷ (Département des Études de la Prospective et des Statistiques).

Algumas hipóteses podem ser levantadas sobre essa diferença. Primeiramente, a própria especificidade do gênero de dança que traz uma diversidade de corpos muito distante dos estereótipos dos bailarinos (masculinos e femininos) ligados à dança clássica. Se na dança clássica existe uma tipologia corporal principalmente identificada no corpo feminino, na dança contemporânea essa idealização vai ser rompida e diversificada. Esses diferentes corpos atraem diferentes pessoas (sejam de gênero ou de faixa etária), por um processo de curiosidade, espelhamento e identificação.

Quanto ao grau de instrução, a pesquisa mostrou uma maioria com nível de graduação superior, sendo superior incompleto (25%), superior completo (40%) e especialização (12%), totalizando 77% dos entrevistados. Esta vivência na vida acadêmica amplia a demanda para um aumento de referências culturais e artísticas.

Quando questionados sobre seus hábitos culturais, 86% disseram assistir a espetáculos de outros gêneros de dança, 84% costumam ver dança em outros espaços culturais e 91% frequentam também outros espaços artísticos culturais não ligados à dança. Ou seja, são pessoas

7 Pratiques culturelles des français à l'ère du numérique” - enquête 2008 [http://: www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr](http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr)

ávidas por uma ampliação de seus repertórios e referências culturais e abertas às diversas manifestações artísticas que transitam pelo circuito cultural da cidade. Durante a aplicação do questionário, o salário mínimo era de 678 reais e 70% dos entrevistados não declararam uma renda superior a quatro salários mínimos. Apesar do poder aquisitivo restrito, um grande e variado circuito alternativo e gratuito para apresentações artísticas foi citado como locais de frequência. Isso se opõe a uma cristalizada ideia de que o público da dança é uma minoria elitizada de alto poder aquisitivo.

Como salienta Jessé Souza, “as classes sociais não podem ser definidas apenas pela renda e pelo padrão de consumo, mas antes de tudo, por um estilo de vida e uma visão de mundo ‘prática’ (...). Neste sentido vemos emergir nos últimos anos no Brasil uma nova classe trabalhadora – os batalhadores” (2012, p. 26). Nesta pesquisa, estes jovens aparecem como representantes dessa nova classe brasileira: estudam e trabalham (apenas 18% declararam não trabalharem; incluindo aposentados e apenas estudantes), “batalhando” pela sua inserção no mercado de trabalho e na vida sociocultural da cidade. A parcela que se declarou trabalhadora (82%), mais que a metade, possuía um trabalho em período parcial (38%) ou era *freelancer* (21%).

Outro resultado interessante foi a diversidade de faixa etária, apesar de haver uma maior concentração de adultos jovens (63%). Se esse gênero de espetáculo não atrai os extremos do espectro etário, talvez as explicações estejam no tipo de “contrato implícito” que esse gênero estabelece com seu público.

Em geral, os públicos da dança buscam se ancorar em algumas referências conhecidas como: a competência técnica dos dançarinos; a emoção sentida por meio da música, do ritmo, da expressividade e da energia dos dançarinos; e uma narrativa compreensível. Na dança contemporânea todas essas “âncoras” para a compreensão são questionadas e/ou desconstruídas. Ora, são justamente os jovens que buscam esse desafio de por em questionamento suas certezas conceituais e ampliar suas referências culturais e pessoais.

Esses três fatores – jovens, com baixo poder aquisitivo e grau de instrução superior – criam uma intensa demanda de pessoas dinâmicas, curiosas, sedentas por referências e experiências. Está aí uma grande parcela da população que pode ser foco de um olhar mais atento tanto dos gestores quanto dos próprios artistas na construção de processos de mediação.

Quando questionados sobre suas frequências no local, 14% declararam estar vindo pela primeira vez, enquanto 26% disseram ter vindo entre uma ou duas vezes nos últimos seis meses. Não se pode, então, afirmar como a gestora disse que “são sempre os mesmos”. Apenas 16% declararam frequentar o espaço semanalmente nos últimos seis meses.

Jean-Michel Guy descreve um público ideal da dança como um conjunto de espectadores que compartilham os mesmos códigos, os mesmos rituais, sendo transmissores de uma “cultura da dança”, cuja frequência aos espetáculos seria caracterizada pela regularidade e principalmente pela fidelidade, ou seja, pessoas que correm o risco de se decepcionar com algum espetáculo, mas que mesmo assim continuam a frequentá-los. Mas, de forma mais realista, diz que “nada se parece menos com um espetáculo de dança do que outro espetáculo” (Guy, 1991, p. 22). Quer dizer, na realidade, para diferentes espetáculos, diferentes públicos. Não é possível pensar de forma única, homogênea. Se a dança é plural, os públicos também o serão. Consequentemente, diferentes estratégias de mediação terão que ser engendradas.

Quanto à questão de ser um público exclusivamente de praticantes ou aficionados da dança, fazendo pensar que o público desse gênero é composto apenas por seus semelhantes, os resultados nos levam a outras considerações.

Pelo fato de a dança contemporânea dialogar com outras áreas, sejam artísticas ou não, suas apresentações atraem pessoas ligadas a práticas artísticas diversas e não exclusivamente à dança. Entre os 79% que declararam praticar (profissionalmente ou não) alguma atividade artística, o número de não praticantes da dança (profissional ou amadoramente) é bastante expressivo: 49%. Muitos também declararam mais de uma atividade artística, trazendo essa confluência de linguagens nas suas formações e práticas artísticas.

Quanto ao público dito “da classe”, ou seja, os que praticam a dança e costumam ver espetáculos de dança, foram apenas 15%. Não se pode afirmar que o público para a dança contemporânea é somente composta por seus semelhantes. Ao contrário, a diversidade é uma característica marcante de seus públicos.

Diante desses resultados, quais são as possibilidades e campos de atuação para se criar processos de mediação? São múltiplos. Se pensarmos em ampliar e formar novos públicos, a esfera da comunicação virtual por meio de redes sociais, blogs de discussão sobre artistas e/ou espetáculos oferece um campo fértil justamente por ser um universo onde esses jovens (mas também várias faixas de públicos) se comunicam, habitam com muita familiaridade e trocam informações e experiências. Os gestores dos espaços culturais não podem mais menosprezar essa potente ferramenta de divulgação e formação de opinião pública.

Outra possibilidade é a da mediação para o público que já existe, ampliando a experiência de vir assistir a um espetáculo de dança (principalmente de dança contemporânea) para além do fruir passivo ou da manifestação tradicional de aplaudir ou não a apresentação (não se pode ignorar que o público brasileiro, em geral, é um dos mais calorosos do

mundo e aplaude indistintamente qualquer apresentação, geralmente de pé e com sons vocais). Nesse âmbito é que gestores, juntamente dos artistas, poderiam criar processos de mediação onde a experiência vivida teria um espessamento de sentidos.

No caso específico do público de dança contemporânea da Galeria Olido, as possibilidades se oferecem tanto no campo virtual, quanto no concreto nas suas dimensões temporais e espaciais. A divulgação em sites de diferentes âmbitos culturais e artísticos antes dos espetáculos pode ser ampliada e potencializada. Mas, é no espaço de tempo antes ou mesmo após os espetáculos que existe um vazio onde as mediações poderiam ser propostas. É claro que esta dilatação do tempo do espetáculo tem de ser construída pelos gestores, mediadores e artistas. O que se propõe aqui é uma ampliação da experiência artística onde a abertura para o diálogo com o público se faça de corpo presente. Nesse diálogo, o espaço físico do local – o amplo hall da Galeria Olido, onde o público fica geralmente uma hora esperando antes do espetáculo – funciona como um facilitador.

Pensar a experiência da dança contemporânea para além do binômio palco (artista) – plateia (público) – gera diferentes configurações onde outros sentidos circulam. A diversidade de públicos (jovens, mas não exclusivamente) que este gênero de dança traz favorece um encontro onde o diálogo entre diferentes singularidades podem ser ouvidas através de seus gestos, afetos, ideias e corpos. Uma abertura para esse desejo encarnado de diálogo seria o desafio para artistas, públicos, gestores e programadores por meio da criação de processos de mediação onde um espessamento da experiência artística humanizasse mais a todos para além das fronteiras que nos separam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BABÉ, L. *Les publics de la danse: Exploitation de la base d'enquête du DEPS*. “Les pratiques culturelles des français à l'ère du numérique - année 2008”. Paris: Repères DGCA n. 6.103, 2012.
- BARROS, J. M. *Mediação, formação, educação: Duas aproximações e algumas proposições*. São Paulo: Revista Observatório Cultural, n.15, 2013.
- CENTRE NATIONAL DE LA DANSE. *Observatoire des politiques culturelles. Groupe de réflexion*. “L'action culturelle em question”. Paris, 2005.
- FILLOUX-VIGREUX, M. *Synthèse de la journée de réflexion*. “Action culturelle, territoire et médiation culturelle”. Grenoble: Observatoire des politiques culturelles, 2009.
- GUY, J. M. *Les Publics de la Danse, La documentation Française*. Paris, 1991.

LE MOAL, P. *Dictionnaire de la Danse*. Paris: Larousse, 2008.

PÚBLICOS DE CULTURA. Disponível em:

<http://www.sesc.com.br/portal/site/publicosdecultura/pesquisa/>.

Acesso em 1º jul. de 2014.

SAADA, S. “La démocratie des perceptions, une clé d’accès á la culture. Entretien avec Serge Saada”. *NDD l’actualité de la danse*, Printemps 13, n. 57.

Bruxelles: Contredanse, 2013. Disponível em: http://contredanse.org/pdf/nddinfo/ndd_57.pdf. Acesso em 1º jul. de 2014.

SOUZA, J. A *Construção social da subcidadania: Para uma sociologia política da modernidade periférica*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

_____. *Os batalhadores brasileiros: Nova classe média ou nova classe trabalhadora?* Belo Horizonte: UFMG, 2012.

ESTUDOS DO SOM: UM CAMPO EM GESTAÇÃO

Fernando Iazzetta¹

RESUMO: Nas últimas décadas o som adquiriu uma importância sem precedentes nas artes e na cultura em geral. O surgimento da fonografia, as mudanças nas paisagens sonoras urbanas, o constante emprego de materiais acústicos em produtos e serviços e a incorporação de elementos sonoros em diversas formas artísticas são alguns dos aspectos que indicam a transformação recente do papel exercido pelo som na vida das pessoas. Novas tecnologias de registro, produção e difusão sonora modificaram nossos sentidos e o modo como nos relacionamos com o fenômeno acústico. Essas mudanças são essenciais para a configuração da produção das artes do som, em especial a música, na contemporaneidade. Este texto explora este cenário abordando questões históricas, estéticas e culturais que transformaram a percepção acústica do mundo que nos rodeia.

PALAVRAS-CHAVE: Estudos do som, música, sonologia, culturas sonoras

ABSTRACT: In the last decades sound acquired an unprecedented importance within the arts and culture in general. The invention of the phonography, the changes in urban soundscapes, the constant application of acoustic materials in products and services and the incorporation of sound elements in various art forms are some of the aspects that indicate the transformation of the role played by sound in people's lives. New record, production and broadcasting sound technologies modified our senses and how we interact with the acoustic phenomenon. These changes are essential to the configuration of sound arts, especially music, in contemporary times. This paper explores this scenario addressing historical, aesthetic and cultural issues that changing the perception of the acoustic environment around us.

KEYWORDS: Sound studies, music, sonology, sound culture

INTRODUÇÃO

Aqui, nos confins do mar de gelo, ocorreu no início do último inverno uma enorme e traiçoeira batalha entre os Arimaspienses e os Nephelibatos. Então, congelaram-se no ar as palavras, os gritos de homens e mulheres, o barulho das massas e todos os terrores do combate, os choques das armaduras, os bardos, o resfolegar dos cavalos. Agora, passado o rigor do inverno, chegada a serenidade temperada do bom tempo, elas se derretem

¹ Professor na área de Música e Tecnologia do Departamento de Música da Escola de Artes da USP.

e se ouvem. ‘Por Deus! Eu acredito’, disse Panurgo, ‘Mas não poderíamos ver algumas delas?’ [] ‘Aqui’, respondeu Pantagruel, ‘aqui estão umas que ainda não descongelaram’. Então, ele derramou para nós no convés, uns punhados de palavras congeladas que nos pareceram como pastilhas arredondadas de cores diversas. Vimos ali palavras de provérbios, palavras cobreadas, palavras azuis, palavras escuras. Elas, quando se aqueciam em nossas mãos, derretiam como neve e as ouvíamos realmente, mas não as compreendíamos, pois era uma língua bárbara.

François Rabelais (sec. XVI), livro IV de *Pantagruel*, tradução livre.

Hoje estamos totalmente habituados a uma concepção objetificada do som. Não apenas produzimos e escutamos sons, mas podemos submetê-los a uma infinidade de ações, como se fossem coisas: podemos comprar, comparar, guardar, analisar, reproduzir, modificar sons. Mas esquecemos que essa é apenas uma concepção possível de som, e que ela está fortemente vinculada ao contexto histórico, cultural e tecnocientífico em que vivemos. Há pouco mais de um século, antes de se inventarem os processos mecânicos de gravação e reprodução sonora, a percepção do som como objeto parecia ser algo improvável. Em geral, a concepção do som estava muito mais próxima de algo intangível, mítico, onírico, e por isso mágico.

Diversas culturas vão especular, a seu modo, sobre a natureza e a essência do som. No hinduísmo, por exemplo, o som chamado de *Om* (ou *Aum*) representa a essência do universo, raiz de tudo que existe e continua existindo. Por sua vez, no Ocidente, Pitágoras (séc. VI a.C.) deduziu que o universo soava como uma música perfeita que podia ser descrita como uma *harmonia das esferas*. Em ambos os casos é justamente a natureza abstrata, intangível e incontrolável dos sons que induzia sua aproximação com o universo mítico e com aquilo que é obscuro. Essa associação é presente nas crenças e mitos mais diversos, narrados das mais diferentes formas. Douglas Kahn (1999: 5), num livro que se tornou referência para a compreensão do papel dos sons nas artes, inicia seu relato sobre a concepção sonora no período moderno com o grito lancinante do narrador nos *Cantos de Maldoror* escrito pelo Conde de Lautréamont (1868). O personagem, nascido surdo, tem sua condição transformada quando se espanta diante de uma cena terrível em que “aquele que chamava a si mesmo de Criador” divertia-se em seu trono encharcado de excrementos e recoberto por trapos sujos, comendo e dilacerando os corpos de suas criaturas. Frente a essa visão de horror, o narrador solta um grito tão forte que desperta o sentido da sua própria audição, reforçando essa cadeia entre a emissão (neste caso, da voz) e a escuta, sem a qual não pode haver som:

Os membros paralisados, a garganta muda, contemplei por algum tempo esse espetáculo. Por três vezes estive a ponto de cair para trás, como um homem que sofre uma emoção forte demais; por três vezes consegui susten-

-me nos meus próprios pés. Nenhuma fibra do meu corpo permanecia imóvel e eu tremia, como treme a lava interior de um vulcão. Finalmente, meu peito oprimido não podendo expulsar com suficiente rapidez o ar que dá a vida, os lábios da minha boca se entreabriram e eu soltei um grito... um grito tão lancinante... que o escutei! (Lautréamont, 1986: 95)

Se o som remetia ao desconhecido, a música seria, portanto, o terreno em que se tenta cercar o som, domesticá-lo, submetê-lo às normas. De sua conexão com as forças do universo, às funções morais e medicinais², a música, paralelamente à sua vocação como forma artística, esteve sempre associada ao papel de controle dessa força obscura que é o som. Fora dela, o som permanece incontrolável. Por isso, a música esteve associada a todo o tipo de rito nas mais diferentes época e culturas. Cultos religiosos, pagãos, de cura e rituais sociais tiveram na música um elemento de condução de suas práticas.

Nossa relação com o mundo é geralmente reduzida a nossas formas de percepção. Destas, visão e audição costumam ser tomadas como canais de acesso à maior parte das coisas que conhecemos. Há mesmo um certo debate a respeito da supremacia de um sentido sobre o outro, com uma vitória velada da visão. Mas restringir nossa relação com o mundo a dois sentidos é uma dupla redução. Primeiro porque se os sentidos são a interface com as coisas que podem nos causar sensações por suas propriedades físicas e químicas, nem tudo em nossa relação com o mundo pode ser reduzido a uma relação objetiva de causa e efeito entre estímulos e sensações. Estar no mundo, ocupar o espaço, percorrer o tempo, equilibrar-se no solo, também são fatores essenciais para nossa relação com o mundo. Em segundo lugar, visão e audição tornam-se termos vagos e restritos quando se vai além do nível de descrição fisiológica dos sentidos. Quando vejo uma paisagem deslumbrante ou escuto a performance contagiante de um grupo musical, visão e audição servem muito pouco para descrever minhas impressões. Os sentidos são uma porta estreita por onde entram as sensações, mas eles representam um passo bastante pequeno frente às relações, imagens, concepções e experiências que podemos traçar a partir deles. Além disso, nossos sentidos são multimodais: não separamos o que vemos daquilo que ouvimos durante um concerto, assim como não podemos ignorar que o sabor de uma refeição também está associado à apresentação do prato, aos aromas que anunciam os gostos, e mesmo à música que preenche o ambiente.

Assim, o som descreve um campo, um território amplo, que é domi-

2 Tomo como exemplo o livro *Les harmonies du son et l'histoire des instruments de musique* (1878) do cientista e professor francês Jean Pierre Rambossom. O texto busca apresentar o estado da arte de uma ciência da música, abordando em seus diversos capítulos temas como história da música, acústica e descrição de instrumentos, mas também dedicando uma longa exposição sobre a música a partir dos pontos de vista da higiene, da medicina, da moral e da nostalgia.

nado por conceitos, sensações, memórias e impressões que circundam em torno dos fenômenos acústicos, mas que vão muito além deles. Se é possível delimitar com relativa precisão o fenômeno sonoro em termos físicos, abarcar as diferentes dimensões em que os sons agem é, por outro lado, algo desafiador. Ainda que se faça um esforço de catalogação das possibilidades desse campo - comunicacional, sensorial, musical, lúdico -, teremos sempre um levantamento parcial. Além disso, o som, é percebido por nós sempre numa relação com o resto dos nossos sentidos. Portanto, somente numa perspectiva didática ou explicativa posso falar sobre o som daquela música ou o som daquele motor: para mim, o som da música não se desconecta da própria música, não existe fora da rede de coisas, de significados e de experiências em que a música existe. O som é o que detona essas conexões, é o que dá a elas um pouco de objetividade, de corpo. Fora disso, a existência do som é ínfima, reduzida ao seu caráter oscilatório e de energia acústica.

O sucesso das ciências modernas talvez tenha contribuído para a consolidação de um discurso um tanto reducionista sobre o fenômeno sonoro. A acústica (com a contribuição de subdomínios, como a psicoacústica e de outras disciplinas, como a fisiologia) conduziu boa parte do discurso acerca do som. Pitágoras já refletia sobre as razões entre as alturas de sons diferentes e sobre o conceito de série harmônica e realizou experimentos para desvendar as relações que governavam a harmonia e as escalas. Mais tarde, Aristóteles (384-322 a.C.) especulou sobre a natureza ondulatória do fenômeno sonoro. Pouco antes da era cristã, Vitruvius (c. 80-70 a.C - c. 15 a.C.) deu início à acústica arquitetônica no livro V de seu *Tratado de Arquitetura*, dedicado ao imperador Cesar Augustos, ao discutir interferências, ecos e reverberação na construção de edifícios. O arquiteto romano indicou o uso de *echea* (ecoadores), vasos de bronze construídos com tamanhos proporcionais para ressaltar ressonâncias de modo a enfatizar e harmonizar os sons produzidos pelos cantores³. Galileu Galilei (1564-1642) e Marin Mersenne (1588-1648) descobriram os fundamentos das leis que regem as vibrações das cordas (já intuídas por Pitágoras) e Isaac Newton (1642-1727) consolidou as bases da acústica física em seus *Principia* (1687). No século XIX dois nomes consolidam definitivamente a disciplina da acústica: o físico alemão Hermann von Helmholtz (1821-1894), que escreve *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*⁴ (1863) unin-

3 Aliás, o eco é a primeira forma de reprodução sonora, muito antes de surgirem as possibilidades de gravação. O eco é uma forma primitiva de associar o som a algo material, neste caso os espaços e superfícies que o refletem; a importância do eco, perpassa nossa cultura, da mitologia grega à psicanálise, tudo muito antes de chegar aos efeitos nos estúdios de gravação.

4 Em português: *Sobre as sensações do tom como base fisiológica para a teoria da música*.

do conceitos de acústica, psicoacústica, fisiologia e música, fornecendo a base para a fundamentação acústica da musicologia no século XX; e Lord Rayleigh, físico inglês que tem um prêmio Nobel em seu currículo, cujo monumental *The Theory of Sound* (1877) ainda serve de referência no campo da acústica. Finalmente, o físico norte-americano Wallace Clement Sabine (1868–1919) é reconhecido como fundador da disciplina moderna da acústica arquitetônica destacando-se por estabelecer experimentalmente a relação entre a qualidade acústica de uma sala a partir do seu volume espacial e da quantidade de absorção das superfícies da sala. Sabine foi responsável por definir o conceito de tempo de reverberação, ainda hoje um dos principais atributos na qualificação da acústica de um ambiente.

Com o surgimento da possibilidade de gravação e reprodução sonora e o desenvolvimento das tecnologias eletroeletrônicas o estudo da acústica floresceu rapidamente durante o século XX. A acústica forneceu suporte a outras disciplinas, da fonética à teoria da informação, e teve aplicações nas mais diversas áreas, do design de produtos à construção de armas de guerra⁵.

Curiosamente, a música, domínio por excelência do uso do som, cada vez mais tendeu a tratá-lo como elemento quase coadjuvante e abordado quase de maneira abstrata por meio de representações simbólicas. O som dentro da música é um amontoado de relações que emergem da própria música. São hierarquias, escalas e relações estabelecidas em função das estruturas musicais que, por sua vez, estariam apoiadas nas características intrínsecas do próprio som. Isso levou a uma circularidade na compreensão do som musical, segundo a qual o som produz a música, ao mesmo tempo em que esta cria seu próprio campo de sons que podem ser musicais. Por exemplo, embora o mundo que nos rodeia seja predominantemente permeado por ruídos, a música lida quase que de modo exclusivo com uma categoria particular de sons, os que são chamados de sons musicais, os quais praticamente excluem aqueles cujo comportamento errático os colocaria na categoria difusa dos ruídos. Assim, o som musical passa a ser quase que confundido com uma ideia abstrata, a ideia de *nota*.

A nota é uma construção da música ocidental que permitiu tratar o som na música a partir de um modelo idealizado. Enquanto os sons em geral – mesmos aqueles produzidos pela voz e pelos instrumentos musicais – possuem um comportamento acústico complexo (não podem ser reduzidos a umas poucas variáveis) e dinâmico (porque variam no

5 O som foi usado como arma ou instrumento de tortura em diversos contextos. A esse respeito ver, por exemplo, os textos de Steve Goodman, *Sonic Warfare: sound, affect, and the ecology of fear* (2012); Suzanne Cusik, *Music as torture* (2006) e *You are in a place that is out of the world* (2008).

tempo), a nota vai na direção contrária, estabelecendo um modo de representação simples (pode ser definida por um número reduzido de parâmetros independentes - altura, duração e intensidade) e estático (pois uma vez emitida, variações significativas em algum dos parâmetros de uma nota indicam o surgimento de uma nova nota). A nota ajudou a forjar uma categoria de *som musical* completamente idealizada. Ao mesmo tempo, possibilitou que a música instaurasse um processo de lapidação, de polimento sonoro, em que esses tais sons musicais aspiraram cada vez mais ao comportamento ideal da nota.

Mesmo no século XX, em que se costuma chamar a atenção para a ideia de liberação do som dentro da música, permanece um pensamento circular em que os atributos sonoros são atributos musicais. Se a chamada estética da sonoridade⁶ expande o leque de sons considerados musicais, ela o faz em função do discurso fechado da própria música. Ao eleger o timbre como parâmetro a ser explorado pela composição musical no século XX, a música basicamente mantém o princípio de parametrização e formalização. Só que dessa vez, ao invés de se concentrar em aspectos unívocos (altura, duração, intensidade), passa a enfatizar um elemento multiparamétrico, o timbre.

De certa forma, até meados do século XX estes dois territórios, a música e a acústica, ofuscaram outras perspectivas de compreensão do som. Aspectos sociais, culturais, políticos e ecológicos, somente passaram a ser regularmente estudados a partir da segunda metade do século passado. E, de fato, é nas últimas três ou quatro décadas que surge uma série de disciplinas e campos de estudos envolvidos com a investigação do som partindo de outros pontos de vista.

Gostaria de apresentar duas razões para esse florescimento tardio do som como objeto de estudo relacionado a outros contextos que estão além da música e da acústica. A primeira diz respeito ao suposto domínio do aspecto visual em relação ao sonoro. A compreensão dessa dominância não pode ser explicada por nenhuma elaboração simples, pois sua origem está ligada a múltiplos fatores que partem do âmbito fisiológico e cognitivo, transitam pelas contingências de escalas temporais tão distintas quanto a evolutiva e a histórica, para finalmente atingirem nossa existência em seus aspectos culturais, afetivos e existenciais. Por muito tempo, para o homem, o aspecto visual dominou as formas de *comunica-*

6 O termo diz respeito ao processo gradual de reconhecimento de aspectos qualitativos do som – timbre, articulação, textura – como elementos condutores da composição musical. O início desse processo é geralmente localizado nas obras do começo do século XX de compositores como Debussy, Weber, Varèse e Stravinsky, chegando num ponto culminante com as criações de compositores da vanguarda do pós-guerra como Stockhausen, Boulez, Berio, Ligeti, Scelsi e Xenakis, com o surgimento das músicas eletroacústicas por volta de 1950 e, mas tarde, já na década de 1970, com a corrente da música espectral, representada, especialmente em seu início, por Grisey e Murail.

ção, representação e registro, fatores primordiais na formação do tecido das civilizações. Isso nos leva à segunda razão, que pode ser localizada num fato muito simples: enquanto aquilo que vemos está geralmente impresso em algo que se configura materialmente, o que ouvimos é de natureza energética. Ora, é muito mais fácil para nós lidarmos com a concretude e a permanência da matéria, do que com o aspecto intangível e volátil da energia. Neste sentido, concordamos com Rodolfo Caesar (2012) quando diz que aquilo que percebemos como som é sempre uma imagem. De fato, assim como aquilo que vemos é a impressão, ou imagem visual, causada pela luz refletida pelos objetos, o que escutamos é a imagem sonora causada pelas ondas acústicas emitidas e refletidas pelos objetos.

Mas se podemos associar uma concretude àquilo que vemos, se podemos fixar, transportar, tatear as coisas que nos oferecem imagens visuais, ao contrário, o som não é transportável, não se fixa⁷. Por não ser fixável, ele não permite a comparação, não promove a documentação. Ele está ligado a duas questões relevantes. Uma é a *presença* (só escuto o som que se produz diante de mim) e a outra é a sua dependência da *memória*. A relação entre o som e a mnemônica também cria uma relação de subjetividade. O que eu guardo do som, só eu posso guardar e resgatar a partir da minha própria memória. Mesmo a música teve que inventar uma tecnologia mnemônica, a notação, da qual, pelo menos a música de concerto ocidental tornou-se cada vez mais dependente. Sem a notação, ela fica condicionada a uma capacidade extraordinária de memória. Isso é muito diferente do que ocorre com a visão, em que a condição material das coisas dá suporte àquilo que vemos, e o que vemos está sempre impresso em algo material. Isso permite o registro e a permanência no tempo, permite que as coisas possam ser localizadas e resgatadas no espaço. Eu guardo aquilo que eu vejo nas coisas que estão fora de mim. Mas o som só pode ser retido dentro de mim. Fora do tempo de sua realização, o som depende de uma *testemunha*. É a testemunha, o sujeito, que carrega aquilo que o som pode dizer. Portanto, o som é sempre *subjetivo* e está fortemente ligado à ideia de *presença*.

Não é portanto de se estranhar que a história do som sofra mudanças acentuadas toda vez em que foi dado um passo para apreender e controlar sua natureza energética e de algum modo associá-la a algum tipo de suporte material. Esse processo passa pelo estágio da compreensão da natureza sonora, com o avanço do conhecimento da acústica, e segue pela

7 Mas de certa forma, se toca. A cóclea, dispositivo central do sistema auditivo é, evolutivamente, derivada do sistema epitelial. Assim como o tato, o sentido da audição registra variações de pressão, mas numa escala espetacularmente pequena. Apenas para dar uma ideia, nosso sistema auditivo é capaz de detectar variações que correspondem aproximadamente a 1 bilionésimo da pressão atmosférica.

invenção de ferramentas de representação, como a matemática (iniciada no tempo de Pitágoras), mas principalmente com a notação musical. Neste sentido, considero também os instrumentos musicais como modos de representação sonora, cuja constância de forma e funcionamento levam à criação de certas classes de som que são bastante estáveis em termos de tessitura, altura, articulação e timbre. Isso permite a repetição, a comparação e a classificação dos sons. Portanto, o instrumento enquanto tecnologia está completamente ligado a ideia de memória e cultura.

Há três tipos de memória que dão suporte à nossa existência. A primeira é minha memória pessoal, que guarda traços da minha experiência e das minhas reflexões sobre essas experiências, permitindo que eu acumule conhecimento e que eu possa contar o que vivenciei e o que penso para outras pessoas. Mas essa memória pessoal está limitada no tempo justamente pela duração da minha existência: ela morre junto comigo. Há também minha memória genética, a qual permite que eu passe a um descendente direto, um pouco do que sou em termos biológicos. Essa memória sobrevive a mim mesmo, não morre comigo, e permite que aquilo que estava impregnado em minha constituição de ser vivo possa ser compartilhado, em períodos longuíssimos, com outros indivíduos da minha espécie. Mas essa memória independe de minha vontade e só reflete aspectos da minha constituição biológica e das minhas experiências que possam ser somatizados pelo meu organismo. A técnica (assim como a tecnologia) é um terceiro tipo de memória. Quando desenvolvo uma técnica ou construo um instrumento, deixo uma marca que pode ser lida pelos outros e que pode perpetuar-se no tempo. Assim como minha memória pessoal, a técnica pode guardar traços do que sou e do que sei, os quais podem ser passados para outras pessoas. E assim como a memória genética, a técnica pode materializar-se nos dispositivos e ferramentas (as tecnologias), sobrevivendo a mim. A técnica une, portanto, os atributos da memória pessoal e da genética. Daí a importância de levarmos em conta a criação técnicas e tecnologias como a notação, os instrumentos e as formas musicais para compreender a música e o som como fatos históricos.

Neste sentido, entendo que alguns marcos tecnológicos se configuram também como marcos históricos nos âmbitos em que operam. No caso da música ocidental a difusão da notação e a consolidação de certas classes de instrumentos permitiram um controle, manipulação e compreensão sem precedentes do domínio sonoro, ainda que reduzindo a concepção do som à perspectiva idealizada da nota, como já apontei anteriormente.

Além da notação e dos instrumentos musicais, há um marco histórico mais recente, também baseado no desenvolvimentos de novas técnicas, que é fundamental para a compreensão da nossa cultura do som. Este marco refere-se à invenção dos aparelhos de registro, fixa-

ção e reprodução sonora que permitiram conectar fisicamente o caráter energético do som à concretude e permanência da matéria. Chamo a isso de *fonografia* (Iazzetta, 2009). Essa história, já bem conhecida, tem seu início geralmente associado à invenção do fonógrafo em 1877 por Thomas Edson e sofre um novo salto com o surgimento das formas digitais de representação.

A fonografia modificou completamente nossa relação com o domínio sonoro, retirando seus traços de subjetividade para torná-lo quase concreto. Com a fonografia foi preciso, portanto, aprender a lidar com a *objetivação* do som e com o *deslocamento presencial* do ouvinte. Uma palavra dita de maneira impensada num momento de fúria pode tornar-se avassaladora quando gravada e repetida fora de seu contexto original. Do mesmo modo, uma nota esbarrada durante um concerto de música, possivelmente nem será percebida pela plateia, mais atenta àquilo que é essencial para se reter na memória do que ao detalhe insignificante que se perde no tempo da performance. Mas essa nota esbarrada tem sua presença amplificada de maneira crescente a cada vez em que a ouvimos repetida pela reprodução do registro fonográfico.

Hoje, neste momento em que a quase totalidade do que ouvimos está mediada pelo aparato fonográfico, tornou-se difícil compreender o tamanho deslocamento que a invenção dos dispositivos de gravação e reprodução provocaram em nossa relação com o som. Pela primeira vez na história da humanidade tornou-se possível fixar um som para que fosse escutado em um tempo e um espaço diferentes daqueles em que havia sido produzido originalmente. Mas é só recentemente que temos nos dado conta dessa mudança. A materialidade do suporte de fixação – o cilindro, o disco e, mais tarde, as mídias digitais – também ajudaram a conferir certa “materialidade (aqui, entre aspas) ao som, jogando luz à sua natureza até então obscura. A própria invenção do fonógrafo é exemplar aqui. Em seu registro de patente, Thomas Edson antevê em sua máquina justamente o potencial de fixação do som como se fosse uma representação imagética, ainda que não se desse conta disso. As funções elencadas por Edson vão da realização de contratos em escritórios, ao registro das últimas palavras de um ente querido em seu leito de morte. No primeiro caso, o fonógrafo substitui o texto escrito no papel. No segundo, é pensado como uma espécie de fotografia sonora. Em ambos, persiste a ideia de usar sons para imitar as possibilidades do registro visual. Deve-se notar que o documento de patente não enfatiza qualquer referência à música, em parte porque a música até então pressupunha justamente uma forte relação de presença, a qual a fonografia começava a destruir.

Foi preciso aprender a escutar o som gravado, assim como foi preciso aprender a enxergar os rostos das pessoas nos retratos fotográficos, ou

a entender a montagem no cinema como um recurso sintático para a construção da narrativa e não como a interrupção artificial entre uma cena e outra. O som do fonógrafo impunha uma outra natureza, não só a do seu sentido acústico, mas a de uma nova relação com a subjetividade dos ouvintes e da construção de novas representações espaço-temporais (que hoje talvez chamássemos de virtuais) das coisas que os rodeavam. No caso da música foi necessária, inclusive, a adoção de um processo didático. Uma análise dos anúncios que foram utilizados para vender fonógrafos e gramofones nas primeiras décadas do século XX mostra que eles buscavam convencer o ouvinte, agora no papel de consumidor dos aparelhos de reprodução, de que a música gravada seria um equivalente da música tocada. Isso começa com os chamados *tone tests*⁸, apresentações musicais promovidas pela Edson Company em que um músico (geralmente cantor ou violinista) tocava por trás de uma cortina ou na penumbra de um palco ao lado de um fonógrafo, desafiando a audiência a decidir se o que ouviam era proveniente da gravação ou estava sendo produzido pelo músico. Essa tentativa de demonstrar que a gravação era uma recriação, e não uma mera reprodução das músicas, se desenvolveu até os anos de 1950 quando a indústria do áudio passou a usar o termo *hi-fidelity* para indicar que a qualidade das gravações reproduzidas pelos dispositivos fonográficos eram fieis à sonoridade produzida originalmente durante a performance. E essa relação entre original e cópia, se tornou mais problemática à medida em que a escuta passou a ser cada vez mais mediada por esses aparelhos. Neste caso, a referência passa a ser a gravação, invertendo a flecha que determina o que é cópia e o que é original. Hoje, acostumado com a produção do estúdio fonográfico, o ouvinte passa a demandar que as apresentações ao vivo é que apresentem a mesma qualidade das gravações que possui.

A fonografia enquanto tecnologia é portanto responsável por uma mudança significativa em nossa cultura sonora. Hoje, com a onipresença de sons e músicas em que estamos imersos, as tecnologias de reprodução nos parecem como *transparentes*, como algo inerente aos contextos de produção e difusão musical. Essas tecnologias são tomadas como neutras, como se fossem apenas um elo necessário entre a música e a escuta. Mas essa tecnologia provoca, ao contrário, uma rede de relações políticas, morais, éticas e econômicas que não podem ser desprezadas. Essas relações dominaram o imaginário das pessoas durante o século XX, criaram relações de poder, alimentaram desejos de consumo e ditaram tendências estéticas.

Com o surgimento da fonografia não apenas passamos a conviver com novas formas de produzir e escutar sons. A fonografia insere-se num

8 Sobre história dos *tone tests* ver o artigo de Emily Thompson (1995), *Machines, Music, and the Quest for Fidelity: Marketing the Edison Phonograph in America, 1877-1925*.

contexto mais amplo de formação das culturas modernas, acompanhando também o processo de urbanização social, o deslocamento das pessoas do campo para aglomerados cada vez mais densamente populosos, modificando as formas de interação social e transformando sensivelmente a paisagem sonora. A concentração das pessoas levou a uma *concentração sonora*. Por um lado, surgiram as tecnologias de reprodução sonora; por outro, houve um aumento significativo na quantidade de tecnologias – máquinas, motores, aparelhos – cujo funcionamento iria produzir, colateralmente, sons.

Transformou-se o que chamaríamos, muito tempo depois, de *paisagem sonora*. A invenção do termo (que mais uma vez remete à ideia de som como imagem) é frequentemente ligada ao trabalho do canadense Murray Schafer. Sua definição associa a paisagem sonora a uma motivação sociocultural bastante inclinada a uma concepção de ecologia engajada com a discussão da poluição sonora como uma das formas de poluição ambiental. Assim, Schafer associa o conceito de paisagem sonora aos desvios causados por uma cacofonia sonora, por sua vez gerada pelos processos de urbanização. A abordagem quase nostálgica de Schafer, pode ser contraposta a uma visão mais ampla do termo, como a oferecida por Emily Thompson:

Como uma paisagem [visual], uma paisagem sonora é simultaneamente um ambiente físico e um modo de perceber esse ambiente; é ao mesmo tempo um mundo e uma cultura constituídos para dar sentido a esse mundo. Os aspectos físicos de uma paisagem sonora se constituem não apenas dos sons eles mesmos, de ondas de energia acústica permeando a atmosfera na qual as pessoas vivem, mas também dos objetos materiais que criam, e às vezes destroem estes sons. Os aspectos culturais de uma paisagem sonora incorporam maneiras estéticas e científicas de escuta, uma relação do ouvinte com o seu ambiente e com as circunstâncias sociais que ditam quem escuta o quê. Uma paisagem sonora, como qualquer paisagem, tem mais a ver com a civilização do que com a natureza, e assim, ela está constantemente em formação e sempre passando por mudanças (Thompson, 2002: 01-02).

A intensificação da paisagem sonora trouxe a consciência do som em seus aspectos positivos e negativos e de sua participação nos eventos do cotidiano. Daí intensificou-se também (mesmo fora de música) uma ideia de *controle*. A fonografia pode ser encarada como uma tecnologia de controle sonoro. No caso da música, ela permitiu não apenas fixar e reproduzir os sons, mas colecionar músicas e modificar as relações de consumo; comparar gravações e modificar os parâmetros de qualidade de performance e de crítica; modificar padrões de escuta. Tecnologias de áudio em geral, até hoje seguem um projeto de controle dos sons cuja saga pode ser resumida pela ideia de *Hi-Fi*, espécie de pedra filosofal, que eliminaria a

diferença entre os sons gravados e os sons tocados. Uma escuta analítica e classificadora passou a fazer um inventário dos sons que nos rodeiam, codificando-os e atribuindo-lhes valores e significados. Os recursos da memória e da linguagem que vagamente nos permitiam nomear e classificar os sons, são agora suplantados pela fonografia. Daí, não apenas codificamos e classificamos, mas vamos domesticando tudo aquilo que soa. Curiosamente, as técnicas de áudio se anunciam como libertadoras, abrindo a possibilidade de acesso irrestrito à promiscuidade dos sons que são possíveis no mundo. Mas na verdade o que acontece é o oposto. O disco, o rádio, a indústria fonográfica estabilizaram a escuta com seus padrões (sonoros, culturais, econômicos, temporais). Mais recentemente, surgem conceitos como *sound branding* e *sound design*⁹ os quais passam a regular mesmo aquilo que, em princípio, não gostaríamos de ouvir: de motores de veículos aos ‘toques’ de celular, das sirenes que anunciam o perigo às vinhetas que nos informam sobre marcas comerciais, tudo é moldado para desempenhar uma função, criar um estímulo, representar um produto. Mesmo em áreas mais experimentais da música, como na eletroacústica, a ideia de síntese sonora musical, fortemente alimentada pela possibilidade de expandir ilimitadamente a paleta de sons disponíveis, desenvolveu-se no ambiente de laboratório e de pesquisa, buscando o domínio e controle do comportamento dos sons.

A investigação de todo esse território precisou encontrar seu próprio espaço fora dos cercos em que tradicionalmente o som era considerado: a música, a acústica, o áudio. Tentativas notáveis de romper com esses cercos surgiram esporadicamente durante o século XX. Às vezes na forma de uma quimera ou fantasia, como na proposta do artista húngaro László Moholy-Nagy (1895-1946) de criar uma espécie de alfabeto a partir dos traços impressos pela agulha fonográfica. Outras, vieram a partir de um exercício, às vezes obstinado, de reflexão: o filósofo Theodor Adorno (1903-1969) vai pela primeira vez investigar o sujeito que habita o outro lado da música, o ouvinte; o compositor Pierre Schaeffer (1910-1995) vai possibilitar pensarmos o som, primeiro como coisa, o objeto sonoro, e depois como uma imagem, ou seja, aquilo que o som “soa” dentro de nós; e John Cage (1912-1992) vai trazer o entendimento do som não só como objeto, mas como algo que conduz nossa relação com as coisas à nossa volta.

Mas é somente por volta dos anos de 1980 que percebemos uma súbita mudança. Gradualmente, o som torna-se algo que extrapola a música,

9 *Sound branding* e *sound design* são termos recentes que se referem justamente à modelagem de sons em contextos comunicacionais, culturais, comerciais e de publicidade. Enquanto o *sound design* ficou fortemente associado ao trabalho de criação sonora na indústria cinematográfica, o *sound branding* refere-se mais diretamente à criação de marcas sonoras que podem ser associadas a produtos, empresas, instituições ou ideias.

a voz, os ruídos das geringonças eletrônicas que carregamos. Surge um interesse por camadas impensáveis do campo sonoro. Observamos uma atenção crescente na pesquisa sobre o som. Aparecem títulos sobre a história da escuta ou sobre arqueologias das paisagens sonoras de lugares e épocas diversas. Descobre-se que o som foi usado como arma em guerras, como elemento terapêutico, como símbolo de gangues adolescentes e como identificador de produtos comerciais. Quase que de uma hora para outra, nos demos conta do quanto o domínio sonoro, talvez um tanto quanto mascarado pelo visual, esteve implicado em tudo o que fazíamos. Os discursos sobre ele não ficaram mais circunscritos aos tratados de musicologia e aos compêndios de acústica: o som passou a ser investigado pelos pontos de vista da sociologia, do design, da antropologia, da etnografia, das artes visuais, da performance. Não só passou a ser pensado como objeto, e como imagem de coisas, mas como agente implicado nos mais diversos âmbitos da nossa existência.

De certa forma, essa atenção toda ao som talvez tenha trazido também um sentido de desamparo. Onde se localizam os estudos sobre o som quando eles ultrapassam as fronteiras da música e da acústica? Por onde transitam aqueles que se sentem atraídos pela investigação daquilo que soa? Quais são os eixos que podem conectar as diversas formas de abordar o campo sonoro?

Os *estudos do som* emergem, enquanto disciplina, desta nova configuração na qual, ao mesmo tempo em que nos tornamos mais e mais imersos num caldo de sonoridades, também criamos ferramentas que podem ser diretamente aplicadas ao fenômeno sonoro. Essas ferramentas podem registrar, reproduzir, processar, manipular, transmitir o que antes era apenas imagem intangível. Essa onipresença sonora, combinada com as possibilidades de acercamento, domínio e controle de sua natureza energética, impulsionou a formação de discursos específicos que buscaram extrapolar o alcance acústico e musical do som. Esses discursos estão apoiados em disciplinas bastante diversas e provenientes de vários campos do saber. Os estudos do som, ou *sound studies* no inglês, configuram um campo de estudos relativamente novo que faz referência explícita aos *cultural studies* que se estabelecem especialmente no meio acadêmico anglo-saxão a partir dos anos de 1970.

Esse campo de investigação opera de maneira interdisciplinar, não porque aplica outras disciplinas aos domínios da música e das artes sonoras, mas porque entende o som como um elemento que se espalha por diversos campos criativos, socioculturais, políticos, econômicos e cognitivos. O som é tomado sempre como objeto de uma relação, de um contexto, para expor sua natureza acústica, sua potencialidade estética, suas marcas e resquícios históricos etc. O território dos estudos do som não se restringe à música, mas envolve tantas outras manifestações como as

artes sonoras, as paisagens sonoras, as questões de escuta, a configuração acústica dos ambientes, os modos de produção sonora e suas relações com os gestos, as dimensões cognitiva, cultural e comunicacional do som, as relações entre som e imagem.

Há cerca de 10 anos, diversos pesquisadores e instituições adotaram no Brasil o termo sonologia numa acepção muito próxima dos estudos do som. Este neologismo já foi empregado em diversos outros contextos, entre os quais o mais conhecido é o Instituto de Sonologia criado por Gottfried Michael Koenig na Universidade de Utrecht em 1967, e transferido posteriormente para o Conservatório Real de Haia em 1986. Embora sonologia e *sound studies* tenham o som como objeto central, a sonologia geralmente esteve voltada para aspectos mais técnicas da produção musical (síntese sonora, criação de interfaces e instrumentos eletrônicos, computação aplicada à música, acústica musical e psicoacústica). Por sua vez, os *sound studies* tendem a tomar o som num sentido que transcende a música, aproximando-se de disciplinas das ciências humanas como a sociologia, a antropologia e a filosofia. Como aponta Jonathan Sterne, os estudos do som promovem a análise de práticas sonoras e dos discursos e instituições que as descrevem. Com isso, redescrevem “o que o som produz no mundo das pessoas e o que as pessoas produzem no mundo sonoro” (Sterne, 2012: 2). No Brasil a sonologia adotou uma posição intermediária, abarcando tanto o estudo crítico, analítico e reflexivo a respeito das práticas sonoras, quanto se envolvendo com os aspectos criativos e técnicos dessas práticas.

Este breve relato sobre a ascensão do som entre os temas de investigação mais recentes das ciências humanas e das artes não coloca o som em contraposição a outros domínios da percepção e da representação, especialmente aqueles ligados à visualidade. Ao contrário, busca mostrar como o universo acústico vem assumindo uma relevância crescente em diversas esferas das atividades humanas. Isso pode ser observado na rica bibliografia crítica que surgiu nas últimas duas décadas, nos eventos acadêmicos dedicados ao tema, e no surgimento de uma vasta produção artística voltada para a exploração da potencialidade da escuta enquanto geradora de significados, da ocupação sonora dos espaços, da experiência com o fenômeno auricular, do acoplamento dos estímulos acústicos e visuais, do interrelacionamento entre linguagens artísticas diferentes a partir de uma poética sonora. Isso tudo reflete a força, a potência do som que se torna onipresente em nossa sociedade, nos pequenos fones-de-ouvido com que vestimos nossas cabeças, na infinidade de cliques, vinhetas e sinais acústicos que usamos para nos comunicar, na profusão de músicas que nos perseguem nas lojas, restaurantes e espaços públicos, no ruído diário dos centros urbanos aos quais vamos resignadamente nos acostumando. Essa força tem sido responsável por

disparar novos projetos poéticos, por instigar a curiosidade acadêmica, por chamar a atenção de instituições, por movimentar áreas estratégicas da economia. Tem entrado por nossas orelhas, que na ausência de pálpebras permanecem obstinadamente abertas, instigando nossa curiosidade e nossa imaginação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAESAR, R. *O som como imagem*. Anais do IV Seminário Música Ciência Tecnologia: Fronteiras e Rupturas. São Paulo: 2012, pp. 255-262.
- CUSICK, S. G. Music as torture / Music as weapon. *Trans - Revista Transcultural de Música*, v. 10, 2006.
- CUSICK, S. G. “You are in a place that is out of the world. . .”: Music in the Detention Camps of the “Global War on Terror”. *Journal of the Society for American Music*, v. 2, n. 01, fev. 2008.
- DOUGLAS KAHN. *Noise water meat: a history of sound in the arts*. Cambridge London: The MIT Press, 1999.
- GOODMAN, S. *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2012.
- IAZZETTA, F. *Música e mediação tecnológica*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- LAUTRÉAMONT, Conde de. *Cantos de Maldoror*. São Paulo: Max Limonad, 1986.
- RAMBOSSOM, J. *Les harmonies du son et l'histoire des instruments de musique*. Paris: Librairie de Firmin-Didot et Cie, 1878.
- STERNE, J. *The sound studies reader*. New York: Routledge, 2012.
- THOMPSON, E. Machines, Music, and the Quest for Fidelity: Marketing the Edison Phonograph in America, 1877-1925. *The Musical Quarterly*, v. 79, p. 131-171, 1995.
- THOMPSON, E. *The soundscape of modernity: architectural acoustics and culture of listening in america, 1900-1933*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2002.

A trajetória intelectual de Stuart Hall: As liberdades complexas do pensar

Liv Sovik¹

RESUMO: Quem era Stuart Hall? Quais são os problemas aos quais se dedicou? Este ensaio interpretativo de Hall, baseado na leitura de uma ampla gama de seus trabalhos, começa com uma biografia intelectual de Hall que contextualiza sua obra em algumas das grandes transformações da segunda metade do século 20, a descolonização, o descrédito do comunismo, a criação de sociedades multiétnicas nos centros de poder europeus, o boom da cultura de massa, sobretudo da produção de imagens. Ainda focaliza a forma em que Hall entende o trabalho teórico; um exemplo de “estudo cultural” envolvendo sociologia, história, estudos de mídia e de identidade; e a maneira em que o conceito de diáspora permitiu que Hall pensasse junto teorias de identidade e de produção cultural. O artigo termina com algumas questões de método que podem interessar a quem quer aprender com Hall.

PALAVRAS-CHAVE: Stuart Hall; estudos culturais; identidades.

ABSTRACT: Who was Stuart Hall? What were the problems that he focused on? This essay on Hall, based on a reading of a broad range of his work, begins with an intellectual biography of this cultural theorist and critic that contextualizes what he thought in the major transformations of Europe and its colonies in the second half of the twentieth century: decolonization, the discredit of Communism, the creation of multiethnic societies in European centers of power, the boom in mass culture (especially in the production of images). Further discussion closes in on the way Hall understands theoretical work; an example of a “cultural study” involving sociology, history, media and identity studies; how Hall’s concept of diaspora allowed him to work simultaneously with theories of identity and of cultural production. The article closes with some questions of method that may be of interest to those who would like to learn from Hall.

KEYWORDS: Stuart Hall; Cultural Studies; Identities.

Como ler Stuart Hall? A variedade de questões, níveis de abstração, tipos de abordagem, de Hall, fazem com que seja lido a partir de muitas perspectivas e disciplinas e sujeito a muitos usos. Suas reflexões sobre imaginários populares britânicos passaram por uma abordagem

1 Escola de Comunicação - UFRJ

que ele ajudou a inventar, os Estudos Culturais. Ele próprio os chamou, seguindo Foucault, de formação discursiva, reconhecível e contraditória ao mesmo tempo; outros diriam que os Estudos Culturais são uma disciplina. (Hall, 2006: 188) Valorizou a diáspora como conceito que sintetiza a conjugação de cultura e poder nas “sociedades traduzidas”, em contraponto às “de origem”, com populações deslocadas, entre as quais situava o Brasil (Hall, 2000). Entendia que as identidades negras, marcadas pelo deslocamento operado pela escravidão e a migração, a falta de garantias e produtividade cultural, eram “a experiência moderna representativa” (Hall, 1993: 134). Voltava-se com frequência ao tema do lugar do pensamento em processos de mudança social (Hall, 2006: 202-205; Hall, 2007: 287-288) e desenvolveu um estilo que divergia, às vezes mais do que parece à primeira vista, das técnicas tradicionais do trabalho acadêmico (Sovik, 2015). Sua dedicação às artes visuais, no final da vida não era uma ruptura com o trabalho anterior, pois entendia que artistas, como as sociedades traduzidas, transformam legados, reescrevem modernidades de acordo com condições locais; que a arte era crescentemente central na vida contemporânea (Hall, 1997; Hall e Majarat, 2002); que a produção simbólica e os movimentos da sociedade eram inextricavelmente ligados.

Quem era Stuart Hall? Quais são os problemas aos quais se dedicou? Responder a essas perguntas tem o intuito de ajudar seus atuais e futuros leitores a entrar na complexidade e riqueza de seu trabalho.

A academia é avessa aos heróis, pois na experiência da maioria dos universitários, uma vida pessoal movimentada atrapalha mais do que ajuda na tarefa do estudo e da reflexão. Parece relevante à sua obra o fato que Kant vivia de acordo com uma rotina rígida, que incluía sempre uma caminhada às cinco da tarde. Quando o oposto dessa calma existe, passa-se rapidamente por cima dos fatos: quem se preocupa com a fase sadomasoquista de Foucault? Deleuze coloca a questão de forma precisa, quando diz que “As vidas dos professores raramente são interessantes. Claro, há as viagens, mas os professores pagam suas viagens com palavras, experiências, colóquios, mesas-redondas, falar, sempre falar. [...] é preciso não se mexer demais para não espantar os devires.” (Deleuze, 1992: 171-172) O que fazer, então, com a figura de Stuart Hall, em constante mutação, um jovem da Jamaica colonial chegando como estudante na Inglaterra, ativista antinuclear e editor da revista britânica *New Left Review*, professor e pensador sobre cinema e educação, fundador – por mais que resistisse à paternidade deles – dos Estudos Culturais e, na fase final da vida, crítico, amador e promotor das artes visuais “fora do eixo”, associadas com

a “diversidade”? A constante referência às circunstâncias coloniais e anti-coloniais de sua formação, e pós-coloniais e britânicas de sua maturidade, fizeram com que seu discurso crítico, nas palavras de Silviano Santiago, estivesse “dentro e fora do teórico, dentro e fora do autobiográfico”. (Santiago, 2014:) Ou seja, era constitutivo de seu pensamento o fato que Hall não podia voltar tranquilamente à Jamaica nem tornar-se um britânico que falasse em “nós”, conforme comenta em entrevista sobre sua atuação no *New Left* nos anos 50 (Hall, 2006: 397).

Se considerar a obra e não a vida de intelectuais tem o intuito de entender melhor o que eles dizem, a exceção de Stuart Hall se deve a ele mesmo visibilizar o processo e as condições ou determinações de suas reflexões. Seu pensamento é intrinsecamente contextualizado - o oxímoro é proposital. Assim, a pergunta “quem era?” adquire uma importância incomum para entender seu pensamento e o impacto que teve no Brasil. Impacto que se comprova pelo sucesso da coletânea *Da diáspora* (2006), que se esgotou quatro meses depois de lançada em 2003 e continua vendendo bem até hoje; e pela venda de mais de 40 mil cópias do longo ensaio panorâmico, *A identidade cultural na pós-modernidade* (2014), lançado em 1996. Em uma entrevista feita em 2004, ele atribuía o sucesso de sua obra no Brasil

ao fato de que o Caribe tem uma relação com as culturas européias muito parecida com a do Brasil. E esse é o tema subjacente de quase todos os meus trabalhos. No fundo sempre escrevo sobre isso. É do que estou falando quando escrevo sobre a hibridização, sobre a creolização, sobre a diáspora. Creio que, no Brasil, as pessoas se sentem muito tocadas por esse tema. (Buarque de Hollanda; Sovik, 2013: 209)

É incontornável, então, entender Hall a partir de suas raízes caribenhãs e sua dupla condição diaspórica: de afrodescendente no Caribe, de caribenho e depois negro na Grã Bretanha.

PEQUENA BIOGRAFIA

Hall nasceu em Jamaica em 3 de fevereiro de 1932, caçula de três filhos do mais alto funcionário negro da United Fruit Company, em Jamaica, e de uma mulher que tinha sido criada por uma tia ligada à elite colonial local. Segundo ele, sua mãe aspirava a ser inglesa, vivia em um mundo de fantasia, enquanto o pai queria que o jovem Stuart fosse atleta e entrasse, como ele imaginava ter entrado, na alta sociedade local branca ou quase branca. “Os avós dela eram brancos”, Hall disse sobre sua mãe em um programa de rádio: não “meus bisavós”, mas os avós da mãe dele (Lawley, 2000). Hall falava de uma ascendência misturada,

africana, indiana, portuguesa, judia e inglesa (Hall, 2006: 385). Coursou o melhor colégio de Kingston, foi excelente aluno, mas vivia em conflito com as ambições da mãe e os sutis esquemas de avaliação e valorização racistas (apelidados de *pigmentocracy*) da Jamaica dos anos 1930 e 1940. Tornou-se antiimperialista e independentista, sob a influência de seus professores e colegas.

Essas influências políticas e intelectuais são mencionadas por ele, mas as histórias que repetia, como motivo de posições teóricas e políticas, eram sobre sua formação familiar:

Eu era o membro mais escuro da minha família. A história que sempre foi contada em minha família como uma piada, era de que quando nasci, minha irmã, que era muito mais clara que eu, olhou dentro do berço e disse: “De onde vocês tiraram esse bebê *coolie*”? Ora, “*coolie*” é a palavra depreciativa na Jamaica que designava um indiano pobre, considerado o mais humilde entre os humildes. (2006: 386)

Assim, viveu “as tensões coloniais clássicas como parte de minha história pessoal” (2006: 387), e procurou resolver essas tensões, não pela última vez, através de identificações e atuações políticas ainda em Jamaica. Mas também não pela última vez, se deu conta na juventude da existência de interconexões submersas entre diversas instâncias e instituições de poder. Contava esta história:

Quando fiz dezessete anos, minha irmã teve um colapso nervoso. Ela começou um relacionamento com um estudante de medicina que veio de Barbados para a Jamaica. Ele era de classe média, mas era negro e meus pais não permitiram o namoro. Houve uma tremenda briga em família e ela, na verdade, recuou da situação e entrou em crise. De repente me conscientizei da contradição da cultura colonial, de como a gente sobrevive à experiência da dependência colonial, de classe e cor e de como isso pode destruir você, subjetivamente.

[...] Isso acabou para sempre com a distinção entre o ser público e o ser privado, para mim. (2006: 390)

Hall chegou por essa via ao grande mote do feminismo dos anos 60, “*the personal is political*”, que entende que problemas pessoais podem estar ligadas a questões de poder em maior escala. A história de Hall e sua conclusão ilustram também a maneira em que percebe que as identidades raciais e de gênero se entretecem e se condicionam. Mais tarde, falou ainda de como elas são semelhantes: “Tanto no caso de gênero, quanto no de racialização – seja o último concebido basicamente em termos genéticos e biológicos, ou étnicos e culturais – é a *Natureza* que muda o jogo: é o significante silencioso, o referente através do qual o sistema de hierarquias se representa como ‘natural’ e fechado.” (Hall, 2000: 10)

Sensível às tensões sociais jamaicanas, engajado em discussões anticoloniais, não é de se surpreender, que ao desembarcar na Inglaterra em 1951, com bolsa para estudar Letras de Língua Inglesa em Oxford, Hall tenha descoberto que esse lugar da elite tradicional britânica também não era dele. Nos primeiros três anos, de graduação, conviveu com outros bolsistas com o mesmo perfil anticolonialista e de esquerda, a nova intelectualidade que constituiria os quadros das novas nações independentes do Caribe. Na segunda fase dos anos em Oxford, que duraram até 1957, conviveu com pessoas de uma esquerda intelectual local, também, com quem fundou uma revista que depois se fundiria com outra, para formar a *New Left Review* em 1960. É nesse meio social, crítico ao stalinismo e ao imperialismo, que recebeu as notícias da invasão soviética da Hungria para derrubar o movimento democrático em agosto de 1956 e, no final do mesmo mês, da invasão britânica da zona do Canal de Suez em defesa de interesses coloniais. É desse momento e o impacto dele sobre o Partido Comunista britânico que nasceu a Nova Esquerda britânica, da qual a *New Left Review* foi um importante fórum.

Hall militou no movimento pelo desarme nuclear, criado como resposta à Guerra Fria e a ameaça de destruição mútua das grandes potências. (Foi em uma manifestação da Campaign for Nuclear Disarmament - CND em 1964 que conheceu sua mulher Catherine, com quem casou no mesmo ano e teve dois filhos.) As descolonizações formaram uma série, nesse período, embora tenham começado antes, com os gigantes Índia, que se tornou independente em 1947; China, em 1949 com a vitória da revolução comunista; e Indonésia, depois de quatro anos de guerra, também em 1949. Os países menores ganharam independência na época em que Hall se envolveu com a Nova Esquerda: Gana em 1957, as colônias francesas ao sul do Saara em 1959, Jamaica em 1962, sem falar da guerra pela independência de Argélia que tanto marcou a França e foi iniciado em 1954. E da luta dos negros americanos pelos seus direitos civis nos Estados Unidos, que começou com a decisão da Corte Suprema contra a segregação das escolas em 1954, atingiu seu auge em meados dos anos 60 e terminou em 1968 com nova legislação e o assassinato de Martin Luther King. Tudo isso significou uma transformação na cultura política mundial entre 1947 e 1967, anos em que Hall tinha entre 15 e 35 anos de idade. De um lado, o valor da auto-determinação dos povos e o descentramento da Europa como referência civilizatória; de outro, o advento de uma globalização baseada na migração e nos efeitos de simultaneidade dos meios de comunicação.

Hall disse certa vez que sua forma de pensar seguia o padrão do cavalo no xadrez: dois para frente, um para o lado ou vice versa. Seu

olhar se deslocava das grandes questões políticas para o familiar, o cotidiano, o cultural, para as formas de entender o momento histórico que pudessem abrir possibilidades para a vida. Hall começou a dar aula para adultos logo depois de mudar-se de Oxford a Londres em 1957. Além de editar e contribuir para revistas, escreveu um livro, *The Popular Arts* (1964), em co-autoria com Paddy Whannel, que trabalhava no British Film Institute. Sua intenção era de ajudar professores a usar filmes – inclusive de Hollywood - em sala de aula, de incluir a cultura de massa no processo educativo. *The Popular Arts* foi uma obra marcada pela transformação da sociedade britânica. A estratificação por classe social ruia em consequência da Segunda Guerra Mundial, que misturava todos e todas no esforço da guerra e em abrigos antibomba, levou parte da população infantil ao campo para evitar os bombardeios e da população feminina ao mercado de trabalho, implicou em racionamento de bens de necessidade básica até os anos 50 e colocou a grande questão do bem-estar social da população de forma visível e concreta. É no período pós-guerra que a indústria cultural cresce e os gostos de elites e classes populares começam a convergir. Com isso, foi abalada a fé na alta cultura, ou seja na educação que treina a capacidade de ler textos canônicos, como salvação da popular. Esse processo é global, começa décadas antes mas se consolida nos anos 60, com o *boom* da indústria cultural, da moda, da publicidade, das subculturas e da nova importância da juventude.

Os destinos da cultura popular em um momento em que ela estava em questão foi o tema central de pesquisa nos primórdios dos Estudos Culturais, que ganharam o nome do Centro de Estudos Culturais Contemporâneos fundado na Universidade de Birmingham em 1964 e que Hall dirigiu de 1968 a 1979. A premissa era a mesma de *The Popular Arts*: que existe uma multiplicidade de valores culturais e que as distinções não precisam seguir hierarquias estabelecidas. Começou-se a pensar a cultura a partir de sua economia e burocracias, de como ela cria consensos que mantém as hierarquias sociais, inclusive as de gênero e raça. Mais tarde, Hall disse que o Centro era uma “estufa”, com alunos brilhantes. Quis ver se a experiência podia ser transferida para um espaço como a Open University, para onde se mudou em 1979 e cujo objetivo era a educação superior de adultos por meio de cursos semi-presenciais, em que os alunos se encontravam periodicamente por alguns dias mas estudavam em casa com o auxílio de transmissões pela televisão aberta, em horários em que não havia programação normal, como as cinco horas da manhã. Se Hall preferia o trabalho coletivo, como demonstra o trabalho em co-autoria do centro de Birmingham, esse aspecto continuou, mas é a partir desse momento que ele se torna conhecido do público, seja por causa das transmissões na televisão, seja

pela coluna que escrevia durante a década de 80, na revista *Marxism Today*, do Partido Comunista, cuja influência extrapolava em muito o setor partidário.²

Os anos 80 são o momento em que os Estudos Culturais se divulgam e ficam conhecidos no exterior. É nesse período também que Hall coloca no centro de seu trabalho o interesse por identidades raciais. É palpável a preocupação que teve, até então, de reconhecer a importância das relações raciais, mas de não se deixar enquadrar e isolar como “pensador negro”, especialista em assuntos negros. O resultado desse cuidado é que o díptico de fotos de Dahwood Bey na capa do livro *Da diáspora* pegou a maioria dos leitores de Hall de surpresa: quem o leu antes de 2003 muitas vezes não sabia que era negro. Mas a vivência da sociedade britânica das primeiras décadas é chave para entender seu conceito de identidade, assim como seu olhar “deslocado” (palavra de Hall) sobre a sociedade em que vivia.

Em 1987, lembrou do problema que teve de se explicar diante de duas “perguntas clássicas que todo migrante enfrenta: ‘Por que está aqui?’ e ‘Quando vai voltar para casa?’” (Hall, 1993: 134). Com relação à segunda pergunta, disse, quando se ouve pela primeira vez “o – ou a - migrante sabe que, no sentido mais profundo, nunca vai voltar. A migração é de ida sem volta. Não há uma ‘casa’ à qual voltar”. (1993:135) Mas é a resposta à primeira pergunta que explica o conceito de identidade ao modo de Hall, não como essência nem invenção, mas negociação que contorna pressões e constitui um ponto de partida para certa interlocução com o contexto efetivo.

“Por que você está aqui” é uma pergunta muito interessante à qual nunca consegui encontrar a resposta certa. [...] Sei o que se espera que responda: “para estudar”, “por causa dos filhos”, “para uma vida melhor, com mais oportunidades”, “para alargar os horizontes”, etc. A verdade é que estou aqui porque é onde minha família não está. Vim aqui para fugir de minha mãe. Não é a história universal da vida? A gente está onde está para tentar fugir de outro lugar. Essa é a história sobre mim mesmo que nunca podia contar aos outros. Por isso, tive que encontrar outras histórias, outras ficções, que eram mais autênticas ou, pelo menos mais aceitáveis, para substituir a Grande História da evasão infundável da vida familiar patriarcal. Quem sou – o eu “verdadeiro” – foi formado em relação a todo um conjunto de outras narrativas. Eu estava consciente de que a identidade é uma invenção desde o início, muito antes de compreender isso tudo teoricamente. A identidade é formada no ponto instável onde as histórias “indizíveis” da subjetividade se encontram com as narrativas de uma história, de uma cultura. (1993: 135)

2 Para mais informação sobre a surpreendente popularidade dessa revista, ver http://www.amielandmelburn.org.uk/collections/mt/index_frame.htm.

Hall era marcado por um desencaixe, um “não estar em casa” na Jamaica e com sua família, mas entendeu que isso era uma condição comum, na medida em que migrantes como ele migravam para lugares em que sua cultura ou opções não eram reconhecidas.

A pobreza e a discriminação contra minorias étnicas e raciais começou a ser um assunto no início dos anos 80, na Grã Bretanha. Houve motins em 1981 em bairros onde havia tensões raciais em quatro cidades inglesas. Não era pela primeira vez: houve um motim de fundo racial em 1958 no bairro londrino de Notting Hill e Hall se envolveu, com a Nova Esquerda, na organização política de moradores do bairro. Mas nos anos 80, depois das pressões dos anos 70 (sobre as quais Hall chegou a escrever um livro, discutido mais adiante neste artigo), uma geração de artistas nascidos na Grã Bretanha havia surgido. Ela apresentava os novos dilemas de viver entre a tradição cultural, representada pelos pais que migraram, e os valores da sociedade circundante e da juventude e mostrou a toda a sociedade a existência e permanência como parte da nação de pessoas não brancas. O filme *My Beautiful Laundrette* (1985), de Stephen Frears com roteiro de Hanif Kureishi, é paradigmático dessa nova sensibilidade. A trama tematiza a inserção social de migrantes e de seus filhos, as relações intergeracionais, a homossexualidade e o racismo.

A partir desse cenário, em meados dos anos 80 Hall começou a focar na identidade, para descrever criações coletivas que dialogam com ou juntam, “suturam”, necessidades subjetivas com um dado contexto social e político. A juventude descendente de migrantes estar encaixada e desencaixada da cultura local, ter um olhar que observa desde dentro e fora ao mesmo tempo, a sensação que ele mesmo sentiu, quando jovem, de estar deslocado das instituições em se esperava que se afirmasse,³ a impressionante riqueza cultural que sai dessa situação incômoda: isso é o que motiva sua teoria de identidade, em que aciona noções derridianas de estar “sob rasura” e de *différance* para pensar a complexidade da situação diaspórica em que se inseriu, por meio de uma bolsa em Oxford e não por motivos econômicos como a maioria.

Depois de se aposentar da Open University em 1997, Hall se reinventou no setor das artes. Presidiu o conselho de duas instituições: Autograph, associação de fotógrafos negros (<http://autograph-abp.co.uk/>)

3 Em 2003, observou para uma plateia majoritariamente caribenha, de uma nova geração:

Até sair de Jamaica em 1951, não entendia de onde vinha meu deslocamento. Achava que era um problema pessoal, principalmente. Só muito mais tarde descobri que essa sensação de deslocamento foi experimentada por toda uma geração de pessoas intelectuais do Caribe no final do Império. [...] quando falo ‘deslocado’, estou falando de coisa séria. Estou falando de nunca me sentir uno com as expectativas de minha família; do tipo de pessoa que devia me tornar, do que devia fazer com minha vida. E de deslocamento do próprio povo – da massa de pessoas jamaicanas. (Hall, 2007: 273)

e InIVA, Institute of International Visual Arts (<http://www.iniva.org>) cujo propósito era o fomento das artes visuais “diversas” do padrão dos museus e instituições estabelecidos. Hall teve um papel importante no debate visando a abertura da cena londrina não só ao valor da diversidade populacional (daí ser chamado, meio a contragosto, de “padrinho do multiculturalismo”), mas à produção artística de setores não brancos, de origens não europeias, globalizados “desde baixo”.. Morreu no dia 10 de fevereiro de 2014 aos 82 anos, aposentado também dessas funções, mas envolvido com amigos e colegas, notavelmente a geógrafa Doreen Massey e o sociólogo Michael Rustin, na produção de uma crítica ao neoliberalismo na sua fase atual. Escreveram:

Tem que haver uma ruptura fundamental com os cálculos pragmáticos que desfiguram o pensamento político atual. São os mapas, não os fatos, que se desintegraram. A própria ordem neoliberal tem que ser colocada em questão e alternativas radicais a seus pressupostos fundacionais, avançadas. Nossa análise sugere que esta é a hora para mudar os termos do debate, reformulando posições, tomando uma perspectiva de longo prazo, dando um salto. (Hall, Massey e Rustin, 2013: 18)

Pode parecer uma volta às origens, um recuo para o economicismo marxista que ele nunca havia abraçado. Mas, de novo, é o trânsito livre de Hall a partir de sua preocupação com entender o momento em que estava vivendo que explica o novo e velho interesse, assim como sua despreocupação em explicar por que, aparentemente, mudou de foco. Mas é explicável: em 2007, Hall deu uma entrevista ao sociólogo Les Back, em que discutiu seu trabalho com raça. Finalizou a entrevista dizendo que a questão atual é o crescente *gap* entre os ricos e pobre.

Só raça, como linha pela qual o campo é dividido, não sustenta mais sozinha a forte sensação de diferença que as lutas contemporâneas polarizam. Você tem que expandir esse conceito para saber como a diferença participa da forma em que ricos e pobres têm, agora, que negociar um espaço comum, uma vida comum. (Back, 2009: 688)

HALL O TEÓRICO

Além de visibilizar, como intelectual, o trânsito entre seu pensamento, sua vida e as demandas do contexto, Hall tem uma segunda diferença de outros pensadores: apesar de produzir teoria, não se entendia como teórico.

...com certeza não acho que minha tarefa é produzir teoria. Abriria mão da teoria se pudesse. O problema é que não posso. Você não pode. Porque o mundo se apresenta no caos das aparências e a única forma de com-

preendê-lo, recortá-lo, entender o suficiente para fazer algo para afetar a conjuntura atual que enfrentamos é usar as ferramentas disponíveis para arrombar a barreira das aparências coaguladas e opacas: conceitos, ideias, pensamentos. (Hall, 2007: 277)

A teoria serve, então, para analisar as conjunturas em que se vive. Em “O problema da ideologia: O marxismo sem garantias”, de 1983, ironiza o “pós-marxismo” para não se envolver em detalhe com ele. “Não pretendo traçar novamente as reviravoltas dessas recentes disputas, nem tentar rever a teorização intrincada que as acompanhou”, escreveu (Hall, 2006: 248). E procede com uma definição singela da teoria:

Em vez disso, pretendo situar os debates sobre a ideologia no contexto maior da teoria marxista como um todo. Pretendo também postulá-lo como um *problema* geral – um problema teórico, por ser também um problema político e estratégico. (Hall, 2006: 248-249)

A teoria é uma resposta a um problema (a ênfase é de Hall), que se coloca quando se tenta entender o que está acontecendo na sociedade. Sua necessidade emerge na consideração de problemas estratégicos e políticos. Em outros textos, reiteradamente, Hall procura evitar, com relação a essa definição política da teoria, o ativismo pragmático (quando se teoriza para justificar ou induzir a uma ação específica) e voluntarista (quando estar do “lado bom” de um conflito leva a crer que a vitória é seguro – o que Hall chama de contar com “garantias”). Por outro lado, não valoriza o jogo teórico em si (veja a crítica ao pós-marxismo) e nesse sentido evita de se chamar de teórico.

A dimensão política do trabalho teórico não nasce da vontade dos teóricos, simplesmente, mas do que Hall chama de interrupções. O trabalho intelectual, diz ele, é atingido por movimentos sociais, que “provocam momentos teóricos” (Hall, 2006: 198). Hall chama de “política da teoria” a luta pelo verdadeiro no meio às instituições, universitárias e outras, em que o impacto dos discursos tem a ver com autoridade, posição, os recursos disponíveis e o alcance dos discursos.

Nos rimórdios do Centro de Estudos Culturais Contemporâneos, entre sua fundação em 1964 e o início dos anos 70, o tema do momento era o universo da mídia e da cultura de massa (não é por acaso que as primeiras faculdades de Comunicação do Brasil foram fundadas nessa mesma época). A primeira versão publicada de “Codificar/decodificar” (Hall, 2006), o clássico texto de Hall sobre a produção, circulação e recepção dos produtos dos meios de comunicação, data de 1970. Também nessa época escreveu sobre fotojornalismo e a reprodução de valores na televisão. Como vimos, em meados dos anos 80, Hall transfere sua

atenção para questões de identidade. Mais tarde ainda, o nome que ele dá ao que lhe interessa não é mais a mídia, a cultura popular e de massa; nem as identidades como projeto de futuro; mas a “diáspora” como produtora da inovação cultural e de um futuro em que as pessoas possam viver laços de pertencimento social sem ter que reprimir sua diferença. Mas se há mudanças, há também continuidades com as discussões dos anos 70. As vertentes de estudos dos grandes meios de comunicação e a cultura em seu entorno, de um lado, e das identidades culturais, de outro, desaguam nas relações de poder e a geração de lealdades, consensos, identificações, arte e cultura: no que Hall chama a questão paradigmática da teoria da cultura, das relações entre o simbólico e o social (Hall, 2006: 206).

UM ESTUDO CULTURAL

Um estudo cultural que faz a ligação entre os estudos de mídia e ideologia de um lado e identidades, de outro, foi *Policing the Crisis* (Hall et alii, 1978), escrito por Hall e quatro estudantes de pós-graduação. Inovou ao prever a subida da Direita de Margaret Thatcher ao poder, e em sua forma de analisar a questão do racismo na Grã Bretanha. O livro partiu de um pânico moral promovido pela imprensa, em torno de um assalto particularmente brutal, feito por jovens brancos em março de 1973, e a culpabilização da juventude negra, que seria composto de assaltantes em potencial e contra quem a polícia agia com base em uma lei que permitia que parasse qualquer um, sob a alegação de ser suspeito: “*the sus laws*”. O novo discurso racista da época passava por uma articulação – que para Hall é produzida por uma determinação mútua de instâncias sociais analiticamente separáveis (2006: 336) - do judiciário e aparato policial, da imprensa e opinião pública, em dado momento histórico do país em que se constatou, em nível popular, o fim do império britânico.

Através da análise de conjuntura e da articulação desses elementos, Hall e os co-autores de *Policing the Crisis* colocaram “raça” e a discriminação racial em contexto, perguntando sobre seus sentidos mais amplos, conectando a política, a polícia, a história. Sobre esse livro, Hall disse:

se tivéssemos entendido raça como uma questão negra se veria o impacto de políticas de repressão policial sobre as comunidades locais mas jamais o grau em que a questão de raça e crime era um prisma para uma crise social maior. Não se enxergaria essa questão maior. Teríamos escrito um texto negro, mas não um texto de Estudos Culturais, porque não exporia a articulação que remonta aos políticos, entra no judiciário e os tribunais, desce até o humor do povo, entra na política, assim como na comunidade, na pobreza dos negros e na discriminação. (Drew, 1999: 234)

Hall se posiciona contra a autonomização da “questão racial”, como é chamada no Brasil a discussão da desigualdade e discriminação raciais. Quer que a relação desta com outras questões seja observada, mas isso não quer dizer que ele a dê menos importância ou a subordina sempre a outras questões. É a partir dessa perspectiva, da recusa em separar a questão racial das outras questões de convivência social, que, dando palestras, durante a madrugada, na televisão aberta em cursos da Open University e participando de debates públicos e televisivos sobre questões político-culturais e das artes, Hall teve um impacto enorme sobre a criação de uma Londres e talvez uma Grã Bretanha que se entendesse, pelo menos parcialmente, como multicultural e multiracial.

HALL DIASPÓRICO

O trabalho de Hall é marcado pelo que chegou a identificar - depois de se dar conta da inviabilidade a longo prazo da identidade de imigrante (pois não há “casa” à qual voltar) - como negritude.⁴ A fuga do ideário colonialista de sua família fizeram de Hall um imigrante na Grã Bretanha. Ao mesmo tempo que ingressou em Oxford, aportava uma onda de migrantes caribenhos de classe popular. Assim, anos mais tarde, Hall passou a assumir a identidade negra criada nos anos 70 por esses imigrantes em aliança com outros (inclusive asiáticos) que se autodenominavam “*black*” no esforço de encontrar um lugar para si na sociedade britânica. Relata esse processo nos seguintes termos:

Várias vezes durante meus trinta anos de vida na Inglaterra, tenho sido chamado ou interpelado como “pessoa de cor”, “*West Indian*”, ou seja, das Índias Ocidentais, “preto” [*Negro*], “negro” [*black*] ou “imigrante”. Algumas vezes na rua; às vezes nas esquinas; às vezes abusivamente; às vezes amistosamente; outras vezes ambigualmente. (Um amigo meu negro foi disciplinado pela organização política a que pertencia por “racismo” pois, para escandalizar a vizinhança, toda ela branca, na qual nós dois vivíamos quando estudantes, ele vinha até minha janela tarde da noite e, do meio da rua, gritava bem alto: “Preto!”, só para chamar minha atenção!). Todos eles me inscrevem “no lugar” da cadeia de significantes que constrói identidades através de categorias de cor, etnia e raça. (Hall, 2006: 176)

Percebe-se a distância que Hall sente do lugar que lhe é destinado, pois é pre-determinado. Somente com o termo “diaspórico”, que começa a usar nos anos 90, ele encontrou uma maneira de representar não só a negociação entre as identidades

4 Sobre a produtividade política da identidade negra, veja “Pensando a diáspora” (Hall, 2006: 25-48). Sobre a elisão da identidade negra de Hall no Brasil - e a pouca leitura dele além de “Codificar/decodificar” e *Identidades culturais na pós-modernidade*, veja “Pensando com Stuart Hall” (Sovik, 2011).

atribuída e assumida, mas a conciliação com a tensão dos diaspóricos, sempre um pouco fora de lugar mas ainda adaptando e assim produzindo cultura para sobreviver. Descobre, em 1987, que “na idade pósmoderna, vocês todos se sentem dispersos e eu me torno centrado. O que pensei como disperso e fragmentado se transforma, paradoxalmente, *na* experiência moderna representativa!” (Hall, 1993: 134). Não é só que todos e todas estão deslocados, mas que se processa um reconhecimento de uma condição geral. “O que o discurso do posmoderno produziu não é algo novo, mas uma espécie de reconhecimento do que a identidade sempre foi” (Hall, 1993: 134).

É como diaspórico que Hall se relacionava com o Brasil. Quando veio em 2000 para abrir o 7º Congresso da ABRALIC Associação Brasileira de Literatura Comparada, em Salvador, falou sobre “Diásporas, ou a lógica cultural da tradução cultural” (Hall, 2000). Na palestra, concebeu a colonização não como efeito unilateral da força europeia, invadindo espaços, mas como um evento histórico mundial. Isso desloca o foco histórico da Europa moderna para as periferias globais. Não festeja a diversidade cultural da periferia, como tantos arautos da globalização da cultura, mas a compreende como produto da recusa e persistência de povos longe dos centros metropolitanos do poder. Ao mesmo tempo Hall identificou no racismo, assim como nos discursos sobre gênero e sexualidade, as exceções “à regra pela qual a diversidade é compreendida como produto cultural. O racismo e o sexismo são eficazes em sua naturalização da diferença e foram, portanto, cruciais para a colonização e os sistemas de poder pós-coloniais.”

Terminou valorizando as sociedades que reconhecem ser marcadas pelas populações dispersas pela escravidão e pela migração: elas são por natureza modernas.

As culturas emergentes que se sentem ameaçadas pelas forças da globalização, diversidade e hibridização, ou que fracassaram de acordo com a atual definição do projeto de modernização, podem ficar tentadas a se fecharem em suas inscrições nacionalistas e a construir muros contra o exterior. A alternativa não é agarrar-se a modelos fechados, unitários, homogêneos de “pertencimento cultural”, mas começar a aprender a abraçar processos mais amplos – o jogo de semelhança e diferença – que estão transformando a cultura no mundo. Este é o caminho da “diáspora”, o caminho de um povo moderno e de uma cultura moderna. (Hall, 2000: 10)

Na mesma entrevista “Desert Island Discs” para a radio BBC (Lacey, 2000), fez uma avaliação mais concreta do multiculturalismo britânico. Não avançamos muito? Sim, ele disse, é importante que hoje “negro britânico” seja uma identidade reconhecível. Mas, continuou, ainda demorará para existir uma cultura onde a diferença é um valor. Onde se reconhece que nenhuma identidade é completamente aberta, universal, nenhuma pode ser garantida em sua particularidade, mas

que a abertura e a mutação são aceitas em um processo em que todos reconhecem e valorizam a diferença.

É evidente a pertinência do pensamento político-cultural de Hall à sociedade brasileira, com suas aberturas e fundamentalismos, seu racismo e vivência de heranças culturais não europeias. Mas aqui o importante não é exercer a análise de conjuntura à moda de Hall, mas, depois de observar o quadro em que o pensamento e o pensador não descolam um do outro, ainda formular algumas lições ou princípios sobre como pensar. Ele sempre quis ser professor e se orgulhava de sê-lo, mas o que nos ensina de útil para nosso trabalho intelectual? Como aprender de sua dupla voz, pessoal e teórico, situado em um tempo e lugar e ao mesmo tempo “transplantável” para outros?

HALL O MESTRE

“Faço um trabalho intelectual teoricamente informado”, disse em uma entrevista a mim e Heloisa Buarque de Holanda para o *Jornal do Brasil* em 2005. “Meu objetivo é usar a teoria para analisar conjunturas. Não sou um teórico no sentido abstrato” (Buarque de Hollanda e Sovik, 2013: 212). São pelo menos duas consequências da perspectiva inusual de Hall sobre a teoria. Uma é que nos faz perguntar sobre a conjuntura em que escrevem outros autores de teoria e as maneiras em que suas teorias se dirigem a problemas conjunturais. Outra é a falta de interesse pelas disciplinas, colocando em questão o que constitui uma evidência, em um argumento. Por exemplo, para Hall, o cinema não é, em si, objeto de interesse, mas entra em seus argumentos sobre educação e cultura, identidade e diferença, cultura visual; Hall não tem uma teoria do cinema enquanto tal. Isso levanta questões de método: o cinema é evidência de quê, para Hall? É sinal dos tempos de que maneira? E de conceito: o que é o cinema, para ele? Se adotarmos a conjuntura como nosso objeto, fazendo perguntas sobre como entender determinado aspecto dela, quais são as regras do jogo, na produção de conhecimento?

Por outro lado, se Hall se exclui do panteão dos teóricos, não é por falta de ambição. “Sou um intelectual ativista no sentido de que eu sempre quis que meu trabalho intelectual marcasse uma diferença, registrasse e compartilhasse debates, fizesse contribuições para mudar uma conjuntura, mudasse as disposições dos interesses ou de forças políticas”. Vemos aí uma vontade de convencimento e, ao final, uma percepção da especificidade, talvez a fragilidade, do terreno a partir do qual escreve: “Não sou de partido político, não sou um político, não sou jornalista, *dependo do meu trabalho intelectual para tornar minha crítica ativa politicamente.*” Hall entende que um discurso que intervém em um debate

pode transformá-lo. “A identidade me interessa”, disse, porque a identidade é a fonte da agência em ação” (Hall, 2013).

Em segundo lugar, Hall não esquece da mutabilidade das situações em que vivemos, daí – além do “giro linguístico” – a utilidade de pensar com metáforas. Estruturou com metáforas “Os Estudos Culturais e seu legado teórico” (2006: 187-204), seu último texto sobre os rumos dos Estudos Culturais: a metáfora bíblica de “lutar com os anjos” para descrever a relação agônica, respeitosa e marcante entre os estudiosos e seus interlocutores teóricos; a metáfora do intelectual orgânico gramsciano como uma espécie de mito ou ficção-guia; a metáfora da textualidade da cultura etc. Quais são as metáforas que nos conduzam, quais descrevem nosso trabalho? A leitura de Hall nos pede essas respostas.

Um risco que se corre com abordagens não convencionais à teoria é do subjetivismo; ainda mais com um modelo que incorpora o biográfico. Sobre esse risco, Hall disse:

A ênfase importante e crítica sobre “o pessoal é o político”, “o subjetivo é importante” significa que a você é autorizado a injetar sua experiência pessoal no seu trabalho intelectual. Existem virtudes, nessa perspectiva, porque desmonta a velha linguagem objetivista que todos costumávamos falar (como ventríloquo): classe social, estrutura etc. Mas temos que ter consciência da forma específica de nossa existência. As ideias não são simplesmente determinadas pela experiência; é possível ter ideias fora da própria experiência. Mas precisamos também reconhecer que a experiência tem uma certa forma e se a gente não está disposta a refletir muito sobre os limites de sua experiência (e a necessidade de fazer um deslocamento conceitual, uma tradução, para levar em conta experiências que não teve, pessoalmente) provavelmente falará a partir do continente de sua própria perspectiva, de forma bastante acrítica. (Chen, 1996: 401)

Note-se o “provavelmente”: nem no erro há garantias. A antídota ao subjetivismo é, para ele, a preocupação em entender os limites da própria percepção. Na prática, ele recorria à compreensão da história do presente, das condições acumuladas através da história que delimitam ou condicionam as possibilidades em dada conjuntura. É importante entender-se historicamente, no horizonte do que já existiu e continua fazendo efeito na sociedade.

No Brasil, alguns textos de Hall são muito lidos, outros apresentam maior dificuldade. A dificuldade passa pelas referências culturais e políticas diferentes, de Hall, retiradas do mundo anglófono, e pela construção reflexiva de suas ideias. Comecei a pensar que talvez a dificuldade de entendê-lo é que seus textos são menos construções lógico-dedutivas do que canções. Eles não apresentam uma estrutura retilínea, uma grade através da qual podemos perscrutar as coisas. Talvez Hall devesse ser medido pelo que ele escreveu sobre a cultura negra: “Os povos

da diáspora negra, em oposição a tudo isso [a centralidade da escrita para a crítica logocêntrica], encontraram a forma profunda, a estrutura profunda de sua vida cultural na música.” (Hall, 2006: 324) Hall examinava temas de diversas perspectivas, como se estivesse produzindo variações em tensão uma com a outra. Escutava outras pessoas, autores e teorias, tratando-os como parceiros na improvisação, assumindo seus temas, abrindo espaço para seus solos, respeitando suas forças. E com tudo isso, para mim, parecia fazer algo extremamente importante, sintonizado com a poética redentora do reggae e as liberdades complexas do cool jazz.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACK, Les. (2009) At Home and Not At Home: Stuart Hall in conversation with Les Back. *Cultural Studies*, Vol.23, No.4, p.658-688.
- CHEN, Kuan-Hsing. (1996) Cultural studies and the politics of internationalization: an interview with Stuart Hall. In: MORLEY, David; CHEN, Kuan-Hsing (orgs.). *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. London: Routledge, p.392-408.
- DELEUZE, Gilles. (1992) *Conversações*. São Paulo: Editora 34.
- DREW, Julie. (1999) “Cultural Composition: Stuart Hall on Ethnicity and the Discursive Turn” (entrevista com Stuart Hall). In OLSON, Gary A. e WORSHAM, Lynn (orgs.). *Race, Rhetoric and the Postcolonial*. Albany, NY: State University of New York Press.
- HALL, Stuart e MAHARAJ, Sarat. (2002) *Modernity and difference*. Londres: InIVA.
- HALL, Stuart et al. (1978) *Policing the Crisis: Mugging, the State and law and order*. Londres: Palgrave Macmillan.
- HALL, Stuart; MASSEY, Doreen; RUSTIN, Michael. (2013) Framing Statement. *After Neoliberalism? The Kilburn Manifesto*. Londres: Soundings. Disponível em: <http://www.lwbooks.co.uk/journals/soundings/manifesto.html>
- HALL, Stuart; WHANNEL, Paddy. (1964) *The Popular Arts*. Londres: Hutchinson Educational.
- HALL, Stuart. (1993) Minimal Selves. In: Ann Gray e Jim McGuigan. *Studying Culture: an introductory reader*. Londres: Edward Arnold, p.134-138.
- HALL, Stuart. (1997) A centralidade da cultura. Rev. *Educação e Realidade*. Vol.22, No.2, jul-dez. Disponível em: http://www.educacaoonline.pro.br/index.php?option=com_content&view=article&id=117:a-centralidade-da-cultura-notas-sobre-as-revolucoes-culturais-do-nosso-tempo&catid=8:multiculturalismo&Itemid=19
- HALL, Stuart. (2000) Diásporas ou a lógica da tradução cultural. (Trad. Elizabeth Ramos) Conferência de abertura, VIII Congresso da ABRALIC Associação Brasileira de Literatura Comparada. Salvador, mimeo, 14 p.

- HALL, Stuart. (2006) *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. (Org. Liv SOVIK) (1ª impressão revista) Belo Horizonte: Editora UFMG.
- HALL, Stuart. (2007) Epilogue: Through the Prism of an Intellectual Life. In: Brian Meeks (org.). *Culture, Politics, Race and Diaspora: The Thought of Stuart Hall*. Kingston/London: Ian Randle/Lawrence & Wishart, p.269-291.
- HALL, Stuart. (2013) Raça, o significante flutuante. *Revista Z Cultural* (PACC-UFRJ), Ano VIII, No.2. <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/raca-o-significante-flutuante%EF%80%AA/>
- HALL, Stuart. (2014) *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina (original 1992).
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de; e SOVIK, Liv. (2005) O papa negro dos estudos culturais. Entrevista de Stuart Hall. *Jornal do Brasil*, Caderno “Idéias”, 3 de janeiro, p.3.
- LAWLEY, Sue. (2000) Professor Stuart Hall (entrevista). *Desert Island Discs*. Programa da BBC Radio 4. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/programmes/p0094b6r>
- SANTIAGO, Silviano. (2014) Stuart Hall e os movimentos diaspóricos. *Revista Brasileira* (Academia Brasileira de Letras). Fase VIII, jan-fev-mar, Ano III, No.78, p.195-201.
- SOVIK, Liv. (2011) Pensando com Stuart Hall. In: GOMES, Itania Maria; JANOTTI JUNIOR, Jeder (orgs.). *Comunicação e Estudos Culturais*. Salvador: Edufba, p.49-62.
- SOVIK, Liv. (2015) Stuart Hall and Writing Structured Like Music. *Small Axe*. No.46 (Vol. 19, No.1, março), p.109-116.

Na Fazenda dos Tucanos: entre o Ser e o não Ser, o Poder no meio ¹

Luiz Roncari²

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao autoconhecimento.

A imanência do sentido exigida pela forma é realizada pela sua experiência de que esse mero vislumbre do sentido é o máximo que a vida tem para dar, a única coisa digna do investimento de toda uma vida, a única coisa pela qual essa luta vale a pena.

Georg Lukács, *A Teoria do Romance* ³

RESUMO: O episódio do *Grande Sertão: Veredas* que se passa na chamada “Fazenda dos Tucanos”, do meu ponto de vista, inicia de fato a segunda parte do romance, a épica. É quando se torna mais intenso o seu tempo de guerras e põe em cheque a formação do herói. Ele toma consciência de que precisa se superar, o que o acabará levando para a tentativa do Pacto. Isto acontece depois da morte de Joca Ramiro. O grupo de jagunços ao qual pertenciam Riobaldo e Diadorim, depois de passarem a ser comandados por Zé Bebelo, se estabelece numa Casa-Grande recém-abandonada, onde são encurralados pelo bando do Hermógenes e Ricardão. De perseguidores em busca da vingança da morte do antigo chefe, Joca Ramiro, eles são sitiados pelos seus executores. É um dos momentos mais agudos do livro, que culmina com a matança dos cavalos - ato aparentemente gratuito, mas de extrema crueldade, que talvez só sirva para revelar o grau de ferocidade dos opositores. Os embates entre os bandos mostram como será renhida a luta entre eles e a quantas o de Riobaldo e Diadorim terá que passar para realizar o seu intento de vingança. Isto compõe a camada épica da narrativa, a mais visível. No entanto, subterraneamente, desenvolve-se uma outra trama, agora dramática, como uma sub-história, porém como o seu núcleo mais

1 Uma versão resumida deste estudo será apresentada no V SIMELP, na Università del Salento, Lecce, Itália, em outubro de 2015. Ele é parte dos resultados de meu projeto de pesquisa sobre o romance de Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, apoiado pelo CNPq, do qual sou bolsista. Ele fará parte também do 2º. volume de meu livro: *O Brasil de Rosa: luta, violência e morte*.

2 Professor Sênior da área de Literatura Brasileira da FFLCH/USP.

3 Georg Lukács. *Teoria do Romance*. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 82

efetivo: o embate entre Riobaldo e Zé Bebelo. É nesse embate que se coloca para o herói a questão incontornável do Poder e da Chefia, quando o herói toma consciência de que não poderá mais ficar alheio a eles.
PALAVRAS-CHAVE: O épico e o dramático num episódio do *Grande Sertão: Veredas*; A questão do poder e da ética num episódio do *Grande Sertão: Veredas*; Os desafios ao herói no *Grande Sertão: Veredas*; As camadas narrativas num episódio do *Grande Sertão: Veredas*

ABSTRACT: The episode of the novel *Grande Sertão: Veredas* (The Devil to Pay in the Backlands) that takes place in the “Toucan Farm”, in my view, is where the second part of the narrative, the epic, commences. It is when the periods of battles is more intense, and when the hero’s character is put to test and forged. He becomes aware that he needs to surpass himself; and this will steer him towards entering into a pact with the devil. This happens after the death of Joca Ramiro. The skulk of jagunços of Riobaldo and Diadorim were party too, under the command of Zé Bebelo, settles in a recently abandoned farmhouse, where they were surrounded by the Hermógenes and Ricardão’s band. After pursuing revenge for the death of Joca Ramiro, their former leader, they are besieged by their killers. It is one of the most acute moments of the book, that culminates with the slaughter of the horses – an apparently unmotivated act of extreme cruelty, but important to reveal the ferocity of the enemy. The clash between the two groups show how brutal the fight and how long and arduous the war Riobaldo and Diadorim will have to wage to obtain revenge. This part of the book makes up the epic layer of the narrative, the most visible one. However, beneath the surface, another plot unfolds, this one dramatic, like a sub-story, but with a more effective core: the combat between Riobaldo and Zé Bebelo. It is during this conflict that the hero is faced with the inescapable question of power and command, which he can no longer ignore.
KEYWORDS: The epic and dramatic in the *Grande Sertão: Veredas*; The problem of power in the *Grande Sertão: Veredas*; The hero’s challenge in the *Grande Sertão: Veredas*; The two layer of an episode of *Grande Sertão: Veredas*

A MORTE DE JOCA RAMIRO: TRAIÇÃO E VINGANÇA

“Mataram Joca Ramiro!...”, foi o que gritou o Gavião-Cujo, o jagunço-mensageiro que chegava esbaforido à Tapera-Nhã, num momento em que o bando, distendido e em repouso, vivia o tédio da inação: “Os dias de chover feio foram se emendando. Tudo igual – às vezes é uma sem-gra-

cez. Mas não se deve tentar o tempo”. (Rosa, 1963, p. 279) ⁴ O lugar era o da Guararavacã do Guaicuí, que receberá depois o epíteto, “do nunca mais”. E o tempo era o das chuvas, das águas de fevereiro e março, o do “inverno do sertão”. O mensageiro, depois de intimado por Titão Passos a repetir o recado, acrescentou: “...Matou foi o Hermógenes...”, e narra a tocaia de que ele foi vítima e morto pelas costas, à traição. Aquele tempo de paz e regozijo num lugar aprazível havia acabado, e se iniciava outro, oposto; mas que não era também um simples retorno às antigas batalhas contra as forças do governo, aliadas ao bando de Zé Bebelo, que Joca Ramiro havia derrotado e levado a Julgamento. O tempo que se iniciava agora “Era a outra guerra”, “aquela luta de morte contra os Judas – e que era briga nossa particular”. (Rosa, 1963, p. 282 e 288) Embora ainda sofressem escaramuças das tropas do Governo, a principal luta de então seria contra uma parte do antigo bando do próprio Joca Ramiro, a comandada pelo Hermógenes e Ricardão. A partir dessa hora, disse Riobaldo, “descemos no canudo das desgraças” e em breve reconhecerá que haviam “descido na inferneira”. Ele deixa claro que viviam um momento de inflexão e de revezes, “o mundo nas juntas se desgovernava”. Porém seria também de determinação, uma luta de *busca da vingança*. Precipitavam-se, portanto, pela inclinação da face direita do trapézio, conforme a arquitetura de sustentação do livro por mim descrita num outro livro. (Roncari, 2004, pp. 263) ⁵ Por ironia, os homens que ficaram leais a Joca Ramiro acabariam tendo como chefe o antigo inimigo que haviam derrotado e julgado: Zé Bebelo. Com isso, mudava o quadro da intriga, que foi assim sintetizado pelo herói-narrador, depois de enfrentarem os soldados:

Pois – aquela soldadama viera para o Norte era por vingar Zé Bebelo, e Zé Bebelo já andava por longes desterrado, e nisso eles se viravam contra a gente, que éramos de Joca Ramiro, que tinha livrado a vida de Zé Bebelo das facas do Hermógenes e Ricardão [no Julgamento]; e agora por sua ação, o que eles estavam era ajudando indireto àqueles sebaceiros. Mas, quem era que podia explicar isso tudo a eles, que vinham em máquina enorme de cumprir o grosso

4 Todas as citações do *Grande Sertão: Veredas* foram tiradas da 3ª. edição: Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1963

5 Luiz Roncari. *O Brasil de Rosa: o amor e o poder*. 1ª. reimpressão revisada. São Paulo: Editora UNESP, pp. 261 “... A montagem de um tribunal para o julgamento de Zé Bebelo e os fatos ocorridos na Fazenda dos Tucanos compõem os dois esteios da arquitetura do *Grande Sertão*, a qual teria a forma de um trapézio e imitaria a figura das grandes chapadas dos Gerais. Esses dois episódios estão no centro físico, narrativo e temático do romance. [...] depois do julgamento e da passagem suave e plana pela Guraravacã do Guaicuí, os fatos conturbados da Fazenda dos Tucanos compõem como que o vértice direito da figura, iniciando a face que vem de cima para baixo [...] A narração inicia uma queda, os acontecimentos são mais concentrados, não se dispersam tanto como no início, se arrastam por várias ladeiras, mas todas conduzem para cada vez mais baixo, indo até os fundos do sertão, onde ocorrem as decisões fundamentais do herói, ‘descido na inferneira’”.

e o esmo, tendo as garras para o pescoço nosso mas o pensante da cabeça longe, só geringonciável na capital do Estado? (Rosa, 1963, pp. 286 e 287)

No tempo, o da República Velha, as tropas que davam combate à jagunçagem eram as estaduais e não as federais, como será depois de 1930, com “o pensante longe [...] na capital do Estado”, no caso, de Minas Gerais. Elas eram controladas pelos chefes políticos das oligarquias para combater e perseguir as milícias jagunças de outros membros delas mesmas, das que escapavam aos seus controles. No texto – para apreendermos como interferem nele a mão e as intenções do autor, como forma de acrescentar à tessitura do relato uma representação também mítico-simbólica –, mudará também a regência da luta ou o seu espírito. Ela deixará de ser a estável dos elementos de lugares definidos, *da terra e da água*, a da tradição de Medeiro Vaz, o touro de Dioniso, que morrerá logo, para assumir a instável dos elementos de mudança constante, *do fogo e do ar*, agora sob o comando de Zé Bebelo, depois do seu retorno do desterro, como um Hermes, após o curto comando de Marcelino Pampa:

Medeiro Vaz reinou, depois de queimar sua casa-de-fazenda. Medeiro Vaz morreu em pedra, como o touro sozinho berra feio; conforme já comparei, uma vez: touro preto todo urrando no meio da tempestade. Zé Bebelo me alumiou. Zé Bebelo ia e voltava, com um vivo demais de *fogo e vento*, zás de raio veloz como o pensamento da ideia – mas *a água e o chão* não queriam saber dele. (Rosa, 1963, p. 293, grifos meus)

A filiação taurina de Medeiro Vaz (que o radicava nas antigas famílias colonizadoras de sesmeiros), se coligava à de Joca Ramiro, que tinha sido também associado ao touro: “era como fosse um touro preto, sozinho surdo nos ermos da Guraravacã, urrando no meio da tempestade. Assim Joca Ramiro tinha morrido.” (Rosa, 1963, p. 281) A essa tradição, por pelo menos duas vezes, Zé Bebelo procurou se vincular, se auto-nomeando *Zé Bebelo Vaz Ramiro*; num certo momento, o próprio Riobaldo, que não deixava de olhá-lo sempre com alguma desconfiança, cobrou dele essa nomeação, “Por que é que o senhor não se assina, ao pé: *Zé Bebelo Vaz Ramiro*... como o senhor outrora mesmo declarou?”. (Rosa, 1963, pp. 91, 296 e 313 e 314) Isto, depois do chefe ter assinado as cartas que mandara Riobaldo escrever como “*José Rebelo Adro Antunes, cidadão e candidato*”. Ele fazia questão de realçar a sua condição republicana, “cidadão”, e política, “candidato”, o que não condizia bem com o antigo patriarcalismo imperial, zeloso de suas autonomias, como as de Medeiro Vaz e Joca Ramiro, e pelo que lutavam contras as tropas do Governo, que queriam derrota-los para submetê-los.

Da notícia fatídica da morte à traição até chegarem à Fazenda dos Tucanos, a narrativa condensa muitos fatos. Entre eles, os relatos dos trabalhos de reunião dos chefes e grupos jagunços que continuaram leais à Joca Ramiro e lutariam agora pela sua vingança; o enfrentamento

com um troço de soldados do Governo; a referência a alguns episódios importantes, porém já narrados anteriormente, como a passagem pela Fazenda Santa Catarina, onde Riobaldo conheceu Otacília, quando seu grupo buscava Medeiro Vaz, que assumiria o comando, até a sua morte e a volta de Zé Bebelo, durante a rápida chefia de Marcelino Pampa e a sua substituição; tudo entremeado por agudas reflexões do herói-narrador sobre a religião, um possível pacto com Deus, a paz, sua vida, seus amores e, principalmente, seu destino. Este tinha sido o tema da canção de Siruiz e do poema que ele próprio fez e silenciou, mas que então deve tê-lo recitado ao seu interlocutor, que o registrou e publicou: “Mas estes versos não cantei para ninguém ouvir, não valesse a pena”. (Rosa, 1963, p. 301). Algumas dessas passagens já foram também analisadas no volume anterior (v. Roncari, 2004, 1ª. reimpr. pp. 64 e pp. 76). Fica claro também que estavam na margem direita do São Francisco, e que, na perseguição ao bando do Hermógenes, o atravessaram, e a seqüência dos episódios se dará nos Gerais, na sua margem esquerda: “O Urucúia, suas abas. E vi meus Gerais!” .

Entre os tantos eventos aí condensados, num certo momento, o Alaripe, como o espelho da mosca azul do poema de Machado, diz a Riobaldo que ele próprio poderia ser um chefe, o que equivaleria, na ocasião, a ser o substituto de Joca Ramiro. Ele descarta logo a sugestão e não toca mais no assunto: “- Mano velho Tatarana, você sabe. Você tem sustância para ser um chefe, tem a bizzarria... – no caminho o Alaripe me disse. Desmenti. De ser chefe, mesmo, era o que eu tinha menos vontade.” (Rosa, 1963, pp. 283 e 284). Essa mesma possibilidade voltará a aparecer na seqüência dos fatos, mas num evento já relatado bem antes pelo herói-narrador – algo já ocorrido na fabulação, mas que deverá ainda acontecer na ordem dos eventos –, que foi quando da morte de Medeiro Vaz; o que ele descartou também, até um tanto enfurecido, afirmando: “Sou de ser e executar, não me ajusto de produzir ordens...”. (Rosa, 1963, p. 78) Mas só agora, na Fazenda dos Tucanos, essa questão do poder e da chefia ganhará maiores proporções, e chegará a se constituir no fundo mais substantivo do episódio que iremos analisar, pois tocará na própria natureza do Ser do herói, se considerarmos sua origem social e suas heranças familiares.

Quanto à economia narrativa, como na ordem dos acontecimentos, há aqui também uma rearticulação, “o mundo nas juntas se desgovernava”, como uma readaptação da forma ao seu novo conteúdo. O que apreciamos nesse interregno, entre o anúncio da morte de Joca Ramiro e a chegada do bando de Zé Bebelo à Fazenda dos Tucanos, é a necessidade de seu desembaralhamento. Quer dizer, de se desfazer o imbróglio que misturava episódios de tempos distintos e de recuperar alguns acontecimentos já relatados. Ocorre aqui um movimento de substituição da perspectiva de

simultaneidade pela de *seqüência*. Antes, o herói-narrador recuperava o que estava mais presente e vivo na superfície da memória, para contar ao seu interlocutor, aparentemente, o que à ela lhe vinha espontânea e desordenadamente. Para o autor, a intenção norteadora do até então relatado deve ter sido a dos eventos mais definidores do vivido para a formação do herói. Porém, muito da matéria a partir de agora será tirada do próprio narrado ou o subentende. Talvez por isso Riobaldo tenha dito ao seu interlocutor: “Aqui eu podia pôr ponto. Para tirar o final, para conhecer o resto que falta, o que lhe basta, que menos mais, é pôr atenção no que contei, remexer vivo o que vim dizendo. Porque não narrei nada à-toa: só apontação principal, ao que crer posso”. (Rosa, 1963, p. 292) E é o que de certo modo ele faz, por isso temos que levar muito em conta o que foi dito, o já antecipado na narrativa, como o primeiro encontro com Otacília na Fazenda Santa Catarina e o episódio da morte de Medeiro Vaz, fatos de sua vida amorosa e guerreira. Eles são recuperados agora como elos importantes da cadeia narrativa, para lhe darem consistência e sentido. Seria isto, como se a experiência moderna da ordem subjetiva, mais próxima do nosso processo mnemônico, reproduzido na ordem narrativa que vinha sendo construída, sufragasse diante da determinação mais tradicional da necessidade de objetividade e sentido, da épica, que não tinha sido ainda superada? Uma volta à velha ordem?

E esses episódios ocorreram de fato ao longo desse percurso e num tempo relativamente breve, de fevereiro a maio, entre o “inverno do sertão”, seu tempo das águas, e a estação do inverno propriamente dita. A chegada desse novo tempo benfazejo, o outono-inverno do sertão, “era em maio”, é assim notavelmente resumida pelo herói-narrador:

Tomando o tempo da gente, os soldados remexiam este mundo todo. Milho crescia em roças, sabiá deu cria, gameleira pingou frutinhas, o pequí amadurecia no pequizeiro e a cair no chão, veio veranico, pitanga e caju nos campos. Ato que voltaram as tempestades, mas entre aquelas noites de estrelaria se encostando. Daí, depois, o vento principiou a entortar rumo, mais forte – porque o tempo todo da águas estava no se acabar. (Rosa, 1963, p. 287)

Esses fatos, porém, contrastavam com o ciclo no qual entravam. Para eles, abria-se um novo tempo de guerras: “Tenente Reis Leme nos escaramuçando: queria correr a gente a pano de sabre. Matou-se montanha de bons soldados”.

A CASA-GRANDE SITIADA

O lugar onde chegaram e acamparam, a Fazenda dos Tucanos, era uma antiga casa-grande, ainda do tempo do Império, recém abandonada

da. Ela tinha as mesmas características da casa-grande brasileira: a construção pesada e sólida, de paredes grossas e resistentes, feitas para durarem uma eternidade, com muitos cômodos e janelões, a varanda alta de onde os senhores poderiam apreciar em toda extensão a grande propriedade, a se perder no horizonte, e vigiarem seu mundo particular, de pátios interno e externo, com cruzeiro, senzala, capela, quando ela não se alojava dentro ou ao lado da própria casa, tulha, engenho, estábulo. Ela quase que não variava e expressava a altaneria e concentração de riqueza e poder do grande proprietário. O comendador Aires, quando relatou uma conversa que havia tido com Tristão, depois que este fez uma visita à fazenda Santa Pia, de Fidélia, disse: “o principal assunto foi a visita de Tristão a Santa Pia, que ele achou interessante como documento de costumes. Gostou de ver a varanda, a senzala antiga, a cisterna, a plantação, o sino. Chegou a desenhar alguma coisa.”⁶ Eram de fato “costumes” bem brasileiros, respeitáveis, apreciáveis a partir da varanda, como a senzala antiga, a cisterna e a plantação postas em funcionamento e controladas pelas batidas do sino, que além de marcar as horas, também os deviam abençoar.

O bando de Zé Bebelo se estabeleceu nos cômodos e outros edifícios coligados à casa. Riobaldo se recuperava de um ferimento a bala que sofrera na refrega com os soldados. Entretanto, três dias depois de estarem ali, bem acomodados, eles ouvem tiros e se dão conta de que sofrem um cerco dos inimigos que perseguiram. De modo que a situação se inverte e, de perseguidores, se tornam então nos acossados. A partir daí, podemos acompanhar praticamente duas histórias que se desenvolvem simultaneamente e se entrecruzam. Uma primeira, de ação e luta, épica, e outra, como uma sub-história, dramática, restrita às relações do herói e às suas dissonâncias e o seu entreviro com Zé Bebelo. A principal e mais visível era a da luta de vida e morte entre os jurados de vingança, leais a Joca Ramiro, e os homens do Hermógenes e Ricardão, que os cercam e encurralam. O relato é uma história da cidade sitiada, só que aqui como uma *Ilíada* invertida; quer dizer, o leitor acompanhará a luta não a partir dos que cercam a cidade, que seria a posição dos gregos, mas dos que foram sitiados, no caso, a dos troianos. Isto inverte a perspectiva, da dos que atacam para a dos que se defendem. O que significa que essa luta será vista não a partir dos que querem matar, mas dos que lutam para não morrer e são obrigados a conviver com os próprios mortos e a morte. Eles não podem evitar a sua presença, que se faz sentir com as moscas esvoaçando e o mal-cheiro insuportável. Desse modo, além do inimigo externo, eles tinham também que resistir a um interno e próximo, que

6 Machado de Assis. *Memorial de Aires*. Edições críticas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977, p. 161

era a própria morte ali vizinha, a dos companheiros abatidos. Estes, eles amontoam e enclausuram num pequeno quarto, porém nada detinha o mau-cheiro que exalavam. Essa era uma história de guerra, de enfrentamento entre dois grupos que se mediam. Entretanto, o confronto não será apenas entre as suas forças, mas também entre os seus poderes de chefia: da capacidade de comando e de astúcias do chefe ou dos chefes de cada um. Será aí que reconheceremos Zé Bebelo, o seu poder de pensamento e projeto, de previsão das ações do inimigo e de buscas de saídas e surpresas. Mais do que a força, será a astúcia do chefe que sobressairá. Esse dote de Zé Bebelo já havia sido antecipado pelo herói-narrador, antes ainda de chegarem à Fazenda dos Tucanos:

A verdade que com Diadorim eu ia, ambos e todos. Além de que Zé Bebelo comandava. – ‘Ao que vamos, vamos, meu filho, Professor: arrumar esses bodes na barranca do rio, e impor ao Hermógenes o combate...’ Zé Bebelo preluzia, comedindo pompa com sua grande cabeça. Assim de loguinho não aprovei, então ele imaginou que eu estava descrendo. – ‘Agora coage tua cisma, que eu estou senhor dos meus projetos. Tudo já pensei e repensei, guardo dentro daqui o resumo bem traçado!’ – e ele pontoava com dedo na testa. Acreditar eu acreditasse, não duvidei. O que eu podia não saber era se eu mesmo estava em ocasiões de boa-sorte”. (Rosa, 1963, p. 303)

O contraste entre Zé Bebelo e Riobaldo é aqui exposto como entre extremos. Enquanto Zé Bebelo assumia o comando como sujeito de pensamento, “pensei e repensei”, e projeto, “senhor dos meus projetos”, “guardo dentro daqui o resumo bem traçado”, são as qualidades enfatizadas, Riobaldo é mostrado como um sujeito que ainda se sentia dependente da sorte ou do destino, “O que eu podia não saber era se eu mesmo estava em ocasiões de boa-sorte”. Não era outra coisa que lhe tinham dito a canção de Siruiz e seu próprio poema silenciado, “quando vou pra dar batalha/ convidado meu coração”, “Vida é sorte perigosa/...toda noite é rio-abaixo,/ todo dia é escuridão...”. (v. Roncari, 2004, pp. 76)

A CONSTITUIÇÃO DO SER

A outra história ou sub-história, a dramática, é a que se desenvolve entre o chefe sagaz, Zé Bebelo, e o jagunço desconfiado, Riobaldo – entre o poder de comando do primeiro e as suspeitas do segundo. O que se desenrola aqui continua de certo modo a sub-história vivida pelo herói durante o episódio do Julgamento. (v. Roncari, 2004, pp. 261) Só que nesse momento, Riobaldo ainda estava procurando definir as suas afinidades entre os vários partidos e chefes do bando de Joca Ramiro, para ver que caminhos e modelos seguir. Agora, tudo isso já estava mais ou menos resolvido pelo herói, e a sua sub-história emerge e se torna como uma espi-

nha dorsal do episódio, pois ela é recorrente e tem um desenvolvimento próprio. O herói já sabe bem de que lado está, e o que se coloca para ele é algo mais grave: sentirá que o desafio a enfrentar será o de superar a sua condição de simples “braço d’armas” ou jagunço subordinado, com o que havia sempre se conformado. Ele terá agora que transcender a sua própria condição de origem e classe e ocupar uma outra, como um intruso, a de mando, o que sempre havia recusado.

Enquanto os dois bandos guerreiam entre si, haverá um outro embate, que se dará entre Riobaldo e Zé Bebelo, de um inteiramente avesso à chefia e outro em tudo adaptado ao comando. Ele se dará na maior parte do tempo subterraneamente, mas se explicita em alguns momentos. De certo modo, ele terá mais conseqüências para a continuidade do romance do que a luta mais aparente, e será sobre os passos desse pequeno confronto que nos deteremos. A batalha principal travada ali tem um grande valor expressivo e em si, como a força com que nos toca e aos dois grupos jagunços a matança dos cavalos e as suas agonias, porém elas servem mais para revelar a ferocidade dos combatentes e as suas destrezas e artimanhas do que contribuem para o desenvolvimento do enredo. Enquanto que o enfrentamento entre Riobaldo e Zé Bebelo desencadeia um processo que obrigará o herói a mudanças, a partir da própria consciência de si e de seu outro, o que coloca para ele a urgência de certas decisões, que serão fundamentais para a continuidade da ação do romance.

Foi um ato de astúcia de Zé Bebelo que acentuou no herói a desconfiança que tinha dele, até então apenas intuída, e a tornou mais aguda. Foi quando, no grosso da batalha, o chefe o chamou para escrever umas cartas. Cuidar das letras numa hora que era a das armas, ser chamado para escrever quando o que deveria era atirar! Isto causa espanto ao herói, mais ainda quando as missivas deveriam ser remetidas às autoridades militares e civis das cidades da região: comandante das forças militares, juiz da comarca, presidente da câmara, promotor, gente dos poderes que os combatiam, encarceravam e matavam. Ele acata as ordens de Zé Bebelo, mas com total desagrado, e por melhor que este lhe explicasse a sua agudeza: que a intenção era a de avisar os soldados onde estavam para que viessem e atacassem pelas costas as forças do Hermógenes e Ricardão, e, com a surpresa dos soldados sobre os que os cercavam, eles poderiam encontrar uma brecha pela qual se aproveitariam para fugir. Foi o que de fato aconteceu, com os homens de Zé Bebelo ajudados ainda pela trégua firmada com os inimigos, após a vinda dos soldados. Porém, antes disso, quando tudo ainda estava confuso e convulsionava Riobaldo e o fluxo verbal de seu pensamento, “em chão, em a-cu acô de acuado?! Um rôr de meu sangue me esquentou a cara”, ele tomou certas decisões que o fizeram crescer e se sobrepujar. Nesse momento limite do herói, diante de tudo o que era e havia sido, decidiu que cumpriria Zé Bebelo se

a sua desconfiança se realizasse, de que, se “ele fizesse feição de trair, eu abocava nele o rifle, efetuava”. Entretanto, a coisa não era tão simples, pois estaria matando o chefe, o que tornava o posto vago e seria ele que teria de assumi-lo, o que sempre tinha evitado e para o que não havia sido formado. Mas o herói decide que daria mais esse passo, “Matava, só uma vez. E, daí... Daí eu tomava o comandamento, o competentemente – eu mesmo! – e represava a chefia, forçando os companheiros para a impossível salvação”. (Rosa, 1963, pp. 315 e 316)

Com esse ato destemido de coragem, ele transitava da agonia da resolução necessária à euforia da decisão tomada, e sentia aí a alegria do investimento de ter-se afirmado, o que quase o transformava num outro sujeito. Então ele exclama por três vezes o próprio nome: “E eu mesmo senti, a verdade de uma coisa, forte, com a alegria que me supriu: - eu era Riobaldo, Riobaldo, Riobaldo!”. Justamente quem, que, num outro momento, pouco mais adiante, como veremos, dirá: – “Pois é, Chefe. E eu sou nada, não sou nada, não sou nada...”.

Porém, a primeira resolução, a afirmativa, que o alegrara e tranqüilizara, teve para ele um alto significado e do que ele tinha toda consciência, quando disse: “na minha vida, foi o ponto e ponto e ponto”. De modo que, com essa nova confiança ele partiu com coragem para o confronto com o chefe e ocorreu entre ambos um diálogo forte, que, pela sua centralidade, será importante reproduzirmos e apreciarmos:

– “O senhor, chefe, o senhor é amigo dos soldados do Governo...”

E eu ri, ah, riso de escárneo, direitinho; ri, para me constar, assim, que de homem ou de chefe nenhum eu não tinha medo. E ele se sustou, fez espantos.

Ele disse: – “Tenho amigo nenhum, e soldado não tem amigo...”

Eu disse: – “Estou ouvindo.”

Ele disse: – “Eu tenho é a Lei. E soldado tem é a lei...”

Eu disse: – “Então, estão juntos.”

Ele disse: – “Mas agora minha lei e a deles são às diversas: uma contra a outra...”

Eu disse: – “Pois nós, a gente pobres jagunços, não temos nada disso, a coisa nenhuma...”

Ele disse: – “Minha lei, sabe qual é que é, Tatarana? É a sorte dos homens valentes que estou comandando...”

Eu disse: – “É. Mas se o senhor se reengraçar com os soldados, o Governo lhe repraz e lhe premeia. O senhor é da política. Pois não é? Ô gente – deputado...”

Ah, e feio ri; porque estava com vontade. Aí pensei que ele fosse logo querer o a gente se matar. A sorte do dia, eu cotucava. Mas ruim não foi. Zé Bebelo só encurtou o cenho, no carregoso. Fechou a boca, pensou bem.

Ele disse: - “Escuta Riobaldo, Tatarana: você por amigo eu tenho, e te aprecio, porque vislumbrei tua boa marca. Agora, se eu achasse o presumido, com certeza, de que você está desconcordando de minha lealdade, por malícias, ou de que você quer me aconselhar canalhagem separada, velhaca, para vantagem minha e sua... Se eu soubesse disso, certo, olhe...”

Eu disse: - “Chefe, morte de homem é uma só...”

Eu tossi.

Ele tossiu.

Diodolfo, correndo vindo, disse: - “O Jósio está morrendo, com um tiro no pescoço, lá dele...”

Alaripe entrou, disse: - “Eles estão querendo pôr mãos e pés no chiqueiro e na tulha. Se assanham!”

Eu disse: - “Dê as ordens, Chefe!”

Eu disse gerido; eu não disse copiável. (Rosa, 1963, pp. 316 e 317)

Depois da ousadia do herói, de explicitar toda a sua desconfiança e afrontar o chefe, o que Zé Bebelo, astutamente, colocou para ele foi que a mesma desconfiança ele poderia ter dele, de que Riobaldo também poderia estar com alguma tramóia, de querer também tirar vantagem da situação: “me aconselhar canalhagem separada, velhaca, para vantagem minha e sua”. Isso soou para Riobaldo como um desafio, que aceitou e não recuou; porém, talvez em benefício de ambos, que chegaram até perto do enfrentamento e poderiam ali se matar, os acontecimentos da guerra se precipitaram e eles voltaram para ela. Entretanto, a partir daí, do momento em que estiveram à mesma altura, olho no olho, dito no dito, parecia que as coisas entre eles tinham se desanuviado e foi o herói mesmo, ele que havia iniciado o confronto, que fez questão de repor as posições de cada um no seu lugar, quando pediu: “- ‘Dê as ordens, Chefe!’” Um passo importante havia sido dado por ele, que valia como alerta a Zé Bebelo e o aquietava; entretanto, tinha ainda um longo caminho a percorrer.

Pouco depois, em pleno combate, quando uma borboleta azul-esverdeada entrou pela janela, como um momento suave de encanto e lirismo em meio às hostilidades (fato que nos lembra muito quando, num momento significativo e delicado, uma borboleta preta entra pela janela de Brás Cubas e ele a mata, e diz que gostaria que ela fosse azul: “por que diabo não era ela azul?”), e Riobaldo a sentiu como “Ela era a paz”, Zé Bebelo chegou até ele e o chamou de Urutu Branco e de “Cobra voadeira”, associando-o à ferocidade da serpente e à guerra, e disse que um dia entraria com ele “no triunfal, na forte cidade de Januária...”.⁷

7 Esse fato nos lembra muito quando, num momento significativo e carregado de contraditoriedades

O herói se aproveitou disso para apenas interiormente revelar agora *as suas diferenças*, como se ele optasse mais pelo que significava a borboleta do que a cobra. Enquanto Zé Bebelo mostrava as suas aspirações de guerra, conquista e poder, Riobaldo enxergava na Januária apenas as suas possibilidades de vida civil e pacífica. A cidade não era para ele um grande troféu a ser conquistado, “no triunfal”, mas um lugar ameno e urbano, para ser fruído nos encantos e nas alegrias da convivência civilizada:

E, desde, naquela hora, a minha idéia se avançou por lá, na grande cidade de Januária, onde eu queria comparecer, mas sem glórias de guerra nenhuma, nem acompanhamentos. Alembrado de que no hotel e nas casas de família, na Januária, se usa toalha pequena de se enxugar os pés; e se conversa bem. Desejei foi conhecer o pessoal sensato, eu no meio, uns com seus pagáveis trabalhos, outros em descanso comedido, o povo morador. A passeata das bonitas moças morenas, tão socialmente, alguma delas com os cabelos mais pretos rebrilhados, cheirando a óleo de umbuzeiro, uma flor airada enfeitando o espírito daqueles cabelos certos. À Januária eu ia, mais Diadorim, ver o vapor chegar com apito, a gente esperando toda no porto. Ali, o tempo, a rapaziada suave, cuidando nos alambiques, como perfeito se faz. Assim essas cachaças – a vinte-e-seis cheirosa – tomando gosto e cor queimada, nas grandes dornas de umburana. (Rosa, 1963, pp. 319 e 320)

Se, anteriormente, Riobaldo havia se esforçado para se colocar à altura do Chefe e aproximar-se de sua posição, agora ele se demorava para mostrar as suas diferenças, pelo menos por enquanto, no que tocava aos sonhos e às aspirações de vida. Estavam juntos na guerra, mas tinham se não projetos, desejos de futuro e disposições anímicas distintas, sendo as do nosso herói bastante familiares e acomodáticas, para não dizermos pequeno-burguesas. A percepção dessas diferenças pelo herói tendem a se acentuar. Após a matança dos cavalos, Riobaldo começa a desconfiar de um urucuiano, Salústio, que não saía do seu lado e pensa que fora Zé Bebelo que o tinha deslocado para lá para vigiá-lo ou se aproveitar de alguma oportunidade para matá-lo. Mas ele conclui que era apenas para vigiá-lo, pois reconhece que Zé Bebelo carecia tanto dele como ele do chefe, que cada um cumpria uma função diferente e o melhor a fazer, naquelas circunstâncias, seria ele aprender também a que era própria do chefe: pensar e projetar, “pensar com poder”, diz ele por duas vezes, possivelmente, um pensar com *poder de ação*.

e cinismos, uma borboleta preta entra pela janela de Brás Cubas e ele acaba matando-a. Então ele se pergunta, como se tivesse encontrado uma justificativa para seu ato de crueldade: “- Também, por que diabo não era ela azul?” E o leitor se pergunta: se fosse assim, será que teria sido mais delicado com ela? Machado de Assis. *Obra Completa, Volume I*. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1971, p. 552

Mas Zé Bebelo carecia de mim, enquanto o cerco de combate desse de durar. Traidor mesmo traidor, e eu também não precisava dele – da cabeça de pensar exato? Ao que, naquele tempo, eu não sabia *pensar com poder*. Aprendendo eu estava? Não sabia *pensar com poder* – por isso matava. Eu aqui – os de lá do lado de lá. (Rosa, 1963, p. 327, grifos meus)

E as diferenças não paravam por aí, a de ser próprio de um pensar e a guerra e a de outro executar e a paz. Zé Bebelo, como a encarnação do próprio Hermes e a abelha, era chefe o tempo todo, não parava a sua atividade nunca, atuava sem descanso, talvez nem mesmo dormisse, controlava tudo e procurava prever o futuro, aquilo que poderia salvá-los ou perdê-los, “porque Zé Bebelo era a perdição, mas também só ele podia ser a salvação nossa”.

Contra o quanto, ele lavorava em firmes, pelo mais pensável, não descumpria de praxe nenhuma. Determinou pessoal, para sono e sentinela, revezados. Onde perto de cada um dormindo, um parava acordado. Outros rondavam. Zé Bebelo, mesmo, ele não dormia? Sendo esse o segredo dele. Dava o ar de querer saber o mundo universo, administrava. (Rosa, 1963, p. 329)

Com a presença do Salústio como uma sua sombra, a desconfiança de Riobaldo foi num crescendo, “tinha perdido toda minha fiança”. Até que uma hora ele se pôs a falar meio gaguejante, como um possuído, e se refere ao urucuiano e sugere coisas que afrontavam novamente Zé Bebelo. Este o mirou de frente e disparou, se impondo e chamando-lhe a atenção: “- “Ao silêncio, Riobaldo Tatarana! Eh, eu sou o Chefe!?!...” Aí o herói disse que avistou os seus perigos, como se tivesse encontrado os próprios limites, as pernas pareciam “estremecer para amolecer” e perguntou para si mesmo se ele não se constituía em sujeito bastante “para enfrentar a chefia de Zé Bebelo?” Ele desvia seu olhar do do chefe e foge dele. Mas procurou, antes, encontrar no outro o lugar, “pinta de lugar, titiquinha de lugar”, onde poderia dar-lhe um tiro certo, como só ele era capaz de fazer. Foi então que reencontrou a calma e ouviu a própria voz, como se fosse a de um outro, porém sendo a dele mesmo, uma espécie de desdobramento da sua pessoa que, anteriormente, havia por três vezes se afirmado, “Riobaldo, Riobaldo, Riobaldo!”, mas só que desta vez a sua voz dizia: “- Pois é, Chefe. E eu sou nada, não sou nada, não sou nada... Não sou mesmo nada, nadinha de nada, de nada... Sou coisinha nenhuma, o senhor sabe? Sou o nada coisinha mesma nenhuma de nada, o menorzinho de todos. O senhor sabe? De nada. De nada... De nada...” (Rosa, 1963, p. 331) Agora ele se auto-anulava inteiramente e reduzia-se a nada, porém saía também com a certeza de que havia estabelecido os limites entre eles, “eu havia marcado”, de que um deveria levar em conta o outro e se preocupar com ele.

A um jeito de se escapar dali, a gente, a salvos? Zé Bebelo era a única possibilidade para isso, como constante pensava e repensava, obrava. E eu cri. Zé Bebelo, que gostava sempre de deixar primeiro tudo piorar bem, no complicado. Um gole de cachaça me deu bom conselho. Sem a vinda dos soldados – se viessem – a gente não estava perdidos? Zé Bebelo não era quem tinha chamado os soldados? Ah, mas, agora, Zé Bebelo não ia mais trair, não ia – e isso só por minha causa. Zé Bebelo carecia de rédeas de um outro diverso poder e forte sentir, que tomasse conta, desse rumo a ele. Assim eu estava sendo. Eu sabia. (Rosa, 1963, p. 336)

Ele reconhecia que Zé Bebelo reunia à força a inteligência, o poder de astúcia, coisa que ele não tinha, mas precisava aprender. E o que lhe trazia a calma era a consciência que tomava de que ele mesmo também se constituía num poder ou num contra-poder, um poder segundo, mas que punha limites ao poder do outro, e que o caminho a seguir seria a resultante da tensão entre ambos. Isto mudava o próprio estatuto do sujeito que ele era, agora sim ele passava a ser um sujeito de fato, “eu estava sendo”, e ganhava consciência disso, “Eu sabia”.

Logo Riobaldo irá perceber que havia entrado num processo que não seria tão fácil parar. Ele sabia que havia se constituído num sujeito inteiro, que agora era alguém, e, pela sua força ou seu poder de tiro, se reconhecia como “o tutor dele”, mas ainda era “o segundo”. Todavia, dependendo do comportamento de Zé Bebelo, ele poderia ter de inverter as posições e ocupar o seu lugar e transformá-lo sim, o chefe, no seu segundo. Aí o herói reconheceu os seus limites de formação, a sua falta de poder de mando e autoridade, ou seja, da capacidade de conseguir transformar a sua vontade na vontade do outro, “eu não tinha o tato mestre, nem a confiança dos outros, nem o cabedal de um poder – os poderes normais para mover nos homens a minha vontade” (Rosa, 1963, pp. 346 e 347). Riobaldo via nisso um vazio que não sabia como suprir, sem dizer da sua falta também de discurso e capacidade de persuasão, do poder de convencer o outro das suas razões: “os homens não iam me obedecer, nem de me entender eles não eram capazes”. Reconhecia as suas limitações e faltas, mas sabia que precisava superá-las e só não sabia como. Era isto agora que o inquietava e angustiava interiormente e o fazia admirar-se de si mesmo, estranhando-se e surpreendendo-se consigo: “O que é que uma pessoa é, assim por detrás dos buracos dos ouvidos e dos olhos?” A angústia, porém, não o paralisava, “as pernas não estavam”, ele tinha consciência de si, do que era e de suas virtualidades, “era eu ser tudo o que fosse para eu ser”. Porém, apenas a força e a auto-consciência não bastavam para as urgências da situação; ele ainda tinha muito que aprender e se capacitar para se superar.

Dele de perto não saí, a atenção e ordem ele recomendava. O cano de meu rifle era tutor dele? Antes de minha hora, no que ele mandasse opor e falasse eu não podia basear dúvidas. Mas, desde vez, aquilo a vir gastava

as minhas forças. Ali – sem vontade, mas por mais do que todos saber – eu estava sendo o segundo. Andando que Zé Bebelo falecesse ou trastejasse, eu tinha de tomar assumida a chefia, e mandar e comandar? Outro fosse – eu não; Jesus e guia! É baixo, os homens não iam me obedecer; nem de me entender eles não eram capazes. Capaz de me entender e de me obedecer, nos casos, só mesmo Zé Bebelo. A jus – pensei – Zé Bebelo, somente, era que podia ser o meu segundo. Estúrdio, isso, nem eu não sabendo bem por quê, mas era preciso. Era; eu o motivo não sabendo. Se fiz de saber, foi pior. O que é que uma pessoa é, assim por detrás dos buracos dos ouvidos e dos olhos? Mas as pernas não estavam. Ah, fiquei de angústias. O medo resiste por si, em muitas formas. Só o que restava para mim, para me espiritar – era eu ser tudo o que fosse para eu ser, no tempo daquelas horas. Minha mão, meu rifle. As coisas que eu tinha de ensinar à minha inteligência. (Rosa, 1963, p. 337) ⁸

A HORA DA RAZÃO PRÁTICA

Uma vez encaminhada a situação com a chegada dos soldados e o compromisso de trégua firmado com o bando do Hermógenes, abriu-se um espaço de reflexão para Riobaldo. Guerreavam, e ele perguntava não só pela razão da guerra, que estava dada, a morte de Joca Ramiro à traição, mas também pelo seu sentido, onde queriam chegar além da vingança? Ele reconhecia o ódio que movia Diadorim e como Zé Bebelo se transformava em seu instrumento de execução; porém, e ele? Fazia para si mesmo uma pergunta enfática: “eu – eu, mesmo eu”? Ele se sabia ser diferente do Hermógenes, porém, comparando, o era também de Zé Bebelo; a sua razão não se satisfazia, como para o chefe, com o “útil, o seco, e a pressa”.

O ódio de Diadorim forjava as formas do falso. Ódio a se mexer, em certo e justo, para ser, era o meu; mas, na dita ocasião, eu daquilo sabia só a ignorância. À-toa, até, eu estava relembando o Hermógenes. Assim, pensando no Hermógenes – só por precisão de com alguém me comparar. E, com Zé Bebelo, eu me comparar, mais eu não podia. Agora, Zé Bebelo, eu – eu, mesmo eu – era quem estava botando debaixo de julgamento. Isso

8 Um comentário de Brachtendorf sobre a leitura de Heidegger da questão do sujeito em Santo Agostinho, pode nos dar algum subsídio para compreendermos essa preocupação consigo mesmo de Riobaldo, de caráter também existencial, entre a angústia e o medo, e o processo identitário vivido por ele: “Segundo Heidegger, é sobretudo pela angústia que o *Dasein* [a existência] é arrancado de sua orientação segundo coisas disponíveis e lançado de volta ao fato de que ele é e tem de ser si mesmo. Na angústia, o *Dasein* se abre de maneira privilegiada. É preciso distinguir a angústia do medo, pois enquanto este se dirige a um ente concreto, intramundano, aquela põe em questão o ser-no-mundo como tal e, com isso, põe em relevo o *Dasein* como um *Dasein* que tem de se realizar como ser-no-mundo. A angústia isola o *Dasein*, resgata-o da queda no impessoal e lhe torna evidente a propriedade como possibilidade de seu ser.” (Brachtendorf, 2012, p. 234)

ele soubesse? Ah, naquela cabeça grande, o que Zé Bebelo pensava era o útil, o seco, e a pressa. (Rosa, 1963, p. 343)

Zé Bebelo decidia e resolvia; porém, para Riobaldo ficavam ainda a dúvida e as perguntas: “Mandava a vontade de um, sabente de si. Zé Bebelo mandava, ele tinha os feios olhos de todo pensar. A gente preenchia. Menos eu; isto é – eu resguardava meu talvez”. O que o incomodava agora não era apenas a possibilidade de traição de Zé Bebelo, de se combinar com os soldados e voltarem-se depois contra o próprio bando, mas a razão moral, o valor e o sentido de tudo aquilo, que ele sabia não ser uma luta entre bons e maus, justos e injustos, mas uma luta entre homens iguais, de jagunço contra jagunço. Assim ele se via entrando num redemoinho sem fim de hostilidades recíprocas entre iguais, “guerra e guerras”. Quando o embaixador do bando do Hermógenes veio propor a eles uma trégua e Riobaldo reconheceu nele, Rodrigues Peludo, os mesmos valores de valentia e lealdade que norteavam os de seu grupo, isso levantou nele algumas dúvidas que tocavam na natureza mesma de suas ações e de seu próprio ser, jagunço:

Mas, de tudo seja, também, o que gravei, aí, desse Rodrigues Peludo, foi um ter-tem de existidas lealdades. Assim que, inimigo, persistia só inimigo, surunganga; mas enxuto e comparado, contra-homem sem o desleixo de si. E que podia conceber sua outra razão, também. Assim que, então, os de lá – os judas – não deviam de ser somente os cachorros endoidecidos; mas, em tanto, pessoas feito nós, jagunços em situação. Revés – que, por resgate da morte de Joca Ramiro, a terrível que fosse, agora se ia gastar o tempo inteiro em guerras e guerras, morrendo, matando, aos cinco, aos seis, aos dez, os homens todos mais valentes do sertão? Uma poeira dessa dúvida empoeou minha ideia – como a areia que a mais fininha há. (Rosa, 1963, pp. 341 e 342)

Havia isso, a razão moral e o sentido das coisas, porém havia também a situação, “jagunços em situação”, quer dizer, poderia ser que não tivessem nascido jagunços e sim se feito jagunços. E era esta circunstância que testaria o poder de chefia e decisão, e o que decidiria o embate entre ele e Zé Bebelo. Riobaldo oscila e hesita, desconfia de si mesmo e de sua capacidade de mando e autoridade, de transformar a sua vontade na vontade do outro: “Ali eu era o indêz? Noção eu nem acertava, de reger; eu não tinha o tato mestre, nem a confiança dos outros, nem o cabedal de um poder – os poderes normais para mover nos homens a minha vontade.” E reconhece que a sua nulidade, “o indez”, no domínio de certas artes para o mando e a chefia eram exclusivas de seu outro: “Ali eu não tinha risco. Ali alguém ia me chamar de Senhor-meu-muito-rei? Ali nada eu não era, só a quietação. Conto os extremos? Só esperei por Zé Bebelo: - o que ele ia achar de fazer, ufano de si, de suas proezas, malazarte.” (Rosa, 1963, pp. 346 e 347)

Enquanto Riobaldo se preocupava apenas com eles na situação em que se encontravam, no que iriam fazer e se Zé Bebelo os trairia ou não, este

procurava antes prever também o que os homens do Hermógenes e os soldados fariam. Quando o chefe lhe perguntou isso, o que ele achava que os da banda contrária iriam fazer, Riobaldo retrucou dizendo querer saber “o que é que a gente, agora vai fazer?” Aí Zé Bebelo procurou mostrar para ele o que poderiam estar fazendo os homens do Hermógenes para fugirem dos soldados e onde estes deveriam estar se postando para um combate. Era um quadro hipotético, que estava muito além da visão curta e imediata do herói, e era a partir dessa sua capacidade de previsão que encontrava uma brecha por onde poderiam passar e escapar de um e outro. E disse estar na hora, quando anoitecia, de fazerem isso, “sem tardada”, antes da saída da Lua que poderia denunciá-los na fuga.

Saindo para a escapada, Riobaldo colocou para si mesmo o dilema, se perguntando quem é que teria vencido o embate: se ele, que havia impedido Zé Bebelo de trair, ou este, cuja astúcia os havia salvo: “Ao que, já se estava no ponto. Anoitecido. A uma estrela se repicava, nos pretos altos, o que vi em virtude. A estrelinha, lume, lume. Assim – quem era que tinha podido mais? Zé Bebelo, ou eu? Será, quem era que tinha vencido?” (Rosa, 1963, p. 348) Foi a confissão de Zé Bebelo que lhe deu a resposta. O chefe atribuía a si próprio um gesto de desprendimento e grandeza – o que revelava a sua auto-estima elevada, mas também a baixa disposição para a auto-crítica –, como de quem houvesse sacrificado os próprios projetos e interesses pela salvação do grupo. Porém, para Riobaldo, a confissão só vinha comprovar o acerto de suas desconfianças, pois estava mesmo no horizonte do chefe a possibilidade de traição. Dava empate? Parece que não. Zé Bebelo comprovava o seu poder de chefia e astúcia, havia sido ele o mentor da trama que dera certo e o sujeito capaz de encontrar para eles uma saída e a salvação. Mas, para Riobaldo, crescia nele a consciência de si e da necessidade de se inverter a situação, de tornar-se ele o primeiro e assumir a chefia. Estava aprendendo e sendo, sentia a proteção da Lua e da Santa, mas parecia que dependia ainda de algum milagre para acabar a constituição de seu ser:

E Zé Bebelo, segredando comigo, espiou para trás, observou assim, pegando na minha mão: - “Riobaldo, escuta, botei fora minha ocasião última de engordar com o Governo e ganhar galardão na política...” Era verdade, e eu limpei o haver: ele estava pegando na mão do meu caráter. Aí, aclarava – era o fornido crescente – o azeite da lua. Andávamos. Saiba o senhor, pois saiba: no meio daquele luar, me lembrei de Nossa Senhora. (Rosa, 1963, p. 350)

LUIZ RONCARI
Professor Sênior da Área de Literatura Brasileira da FFLCH/USP
Bolsista Pesquisador do CNPq

Os usos do crack nas ruas de nossas cidades

Heitor Frúgoli Jr.¹

Os conflitos sociais ligados à pobreza, marginalidade e vulnerabilidade têm constituído forte tônica dos estudos urbanos que integram as ciências sociais brasileiras. Isso remonta a tudo o que já foi pesquisado sobre os *favelados*, num período em que tais lugares, cada vez mais heterogêneos, têm sido submetidos, no contexto carioca, a crescentes intervenções de distintas ordens – urbanização, regularização e maior controle através das UPPs – enquanto em São Paulo se registra uma forte ocupação de sua área de mananciais (Valladares, 2005; Machado da Silva, 2008; Mello *et al.*, 2012; Pasternak, 2013).

Há também os movimentos dos *sem-teto*, cuja luta política pelo direito à moradia digna perdura através de ações coletivas arrojadas, que redesenham, através de ocupações estratégicas de prédios vazios ou abandonados, tanto a cidade quanto o próprio poder público, alvo de suas reivindicações (Aquino, 2009; Paterniani, 2013).

Poder-se-ia falar, da mesma forma, sobre os *agentes culturais das áreas periféricas*, cujos coletivos reinventam, com base na matriz inicial do hip-hop, várias representações do próprio espaço ou entorno onde se inserem, bem como suas identidades étnicas, de gênero ou geracionais.²

Ainda no universo de nossas periferias, várias abordagens têm se voltado em São Paulo para papéis desempenhados pelos *traficantes* que, para além da economia da droga em que estão imersos, paradoxalmente instalam uma espécie de controle da violência, em ações com alguma proximidade ao mundo dos *presos e encarcerados*, cujas experiências prisionais extravasam e reverberam por todo o tecido social (Feltran, 2011; Biondi, 2010).

Já num olhar mais atento às ruas e praças em sua dimensão cotidiana, para além dos milhares de transeuntes em suas circulações regulares, e sem esgotar sua pluralidade, pode-se mencionar os *camelôs*, atores sociais de longa data, que se renovam constantemente na capacidade de criar espaços para práticas populares de compra e venda de várias mercadorias, inseridas em circuitos cada vez mais amplos, mas que enfrentam agenciamentos de controle crescentemente estruturados (Frúgoli Jr., 1995; Silva, 2011; Hirata, 2014).

1 Professor Livre-docente do Departamento de Antropologia da USP e coordenador do Grupo de Estudos de Antropologia da Cidade (GEAC).

2 Recentemente coordenei, no Centro de Pesquisa e Formação do SESC-SP, o ciclo de *debates Significados da periferia nas práticas e produções culturais* (ver detalhes em <http://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/significados-da-periferia-nas-praticas-e-producoes-culturais>, acesso em: 15 jul. 2015).

Chegaríamos aos agrupamentos de *homens, mulheres e meninos(as) de rua*, que imersos numa considerável vulnerabilidade, lutam por fazer valer certos valores morais de conduta em meio a diversas práticas de *viração*, em suas relações ambíguas com os albergues, que constituem a principal forma de acolhimento público, além de parcelas que aderem a movimentos políticos em sua defesa, em articulações com os *catadores de materiais recicláveis* (Gregori, 2000; Miziara, 2001; Rosa, 2005; De Lucca, 2007; Frehse, 2013).

Justapostos ao contexto logo acima delineado – e a partir daqui aportamos no tema mais preciso dessa resenha – embora com características peculiares, figuram os *usuários de crack* pelas ruas, também conhecidos popularmente em São Paulo como *noias*,³ imersos numa forte deriva, e que apesar de uma série de estratégias territoriais para a obtenção de seus objetivos, encarnam um devir pouquíssimo promissor ou heroico. Não é por outra razão que Maria Filomena Gregori, autora de pesquisa sobre meninos de rua do centro de São Paulo (2000) afirma, na orelha do livro *Nas tramas do crack* (de Taniele Rui), que “Há duas décadas e meia, o crack aportou em cenário brasileiro e sua disseminação configura a expressão máxima e contemporânea dos nossos problemas sociais” (grifos meus).

Se vários atores sociais até aqui mencionados sofrem de representações que lhe conferem em geral pouca subjetividade ou agência, no caso de tais usuários de crack, isso parece atingir para alguns um grau limítrofe, como se tivessem perdido quaisquer traços de humanidade. Esse é aliás um dos aspectos cruciais enfrentados pelo livro de Taniele Rui, fruto de uma pesquisa etnográfica de longo prazo sobre o tema, para a escrita da tese de doutorado na Unicamp, que lhe rendeu o Prêmio Capes de 2013. Logo na introdução, há uma abordagem crítica sobre a forma como a grande imprensa costuma lidar com tais agentes, cujas matérias já trouxeram frases como “eles não são doentes, são a própria doença em pessoa” ou “eles perdem todos os traços de humanidade” (p. 16), reforçando certa ideia disseminada de integrarem um “reino dos zumbis” (p. 362).⁴ Configura-se de imediato a necessidade de uma atitude epistemológica a respeito de nossas próprias percepções simbólicas e morais sobre higiene, cuidados pessoais e uso de substâncias ilícitas, condições iniciais de problematização que permitam um acesso etnográfico à alteridade de tais sujeitos (p. 17-23).

3 Termo que, tudo indica, deriva do sentimento de paranoia ligados aos efeitos da droga, ou da fissura decorrentes das sensações muito fugazes da substância.

4 Tema que foi inclusive abordado, quando do debate ligado ao lançamento de livro da autora na ONG Ação Educativa (ver, a respeito, De Lucca, abril/2015).

Tal como especificado no posfácio de Simone Frangella (p. 367-371), que já pesquisou os moradores de rua em São Paulo (2009), uma senda significativa explorada por Taniele Rui passa pela articulação entre a *corporalidade* de tais agentes e a sujeição a uma forte *abjeção* – “condição cuja apreensão visual e sensorial imediata seria redutora da complexidade das experiências corporais nela sintetizadas” (p. 368). Eles se apropriam regularmente de certos espaços da cidade, que tendem a se tornar “geografias de exceção”: “São corpos e lugares sujeitos à negação de sua existência e constituem o reverso da moeda nas relações de poder, sendo, assim, passíveis da intervenção política” (p. 369).

À luz desses enquadramentos, Taniele Rui explora num capítulo específico, intitulado “Alteridades corporais” (p. 277-332), as observações etnográficas sobre o que os usuários de crack dizem a respeito de seus próprios corpos, e sobre como elaboram afastamentos e aproximações situacionais quanto à rotulação de “noia(s)” – antes de tudo uma categoria de acusação, embora incorporada no âmbito das considerações morais que tais agentes acionam em suas próprias interações, seja com outros usuários de crack, seja com aqueles externos a tais práticas.

Nas suas palavras, “venho mostrando que o *noia*, tomado externamente como abjeto, é limite de uma série de relações, produto e produtor de várias e diferentes gestões. Atiça e se submete a disputas terapêuticas [...]. Demanda e tolera ingerências do tráfico de drogas [...]. Incita e padece de intervenções urbanas, ora repressivas, ora assistenciais [...]. Meu principal argumento [...] é o de que não é possível pensar em todo esse efeito público e político sem levar em conta o fato de que ele se liga intimamente à rejeição ou a comiseração diante de uma corporalidade específica, que materializa um tipo social, uma pessoa, que, por sua vez, nos obriga a refletir acerca dos limites da experiência humana” (p. 279, grifo da autora).

Se a abjeção corporal, portanto, deve ser entendida, quando incorporada por tais sujeitos, não apenas como falta de limpeza ou de higiene, mas sobretudo uma ambiguidade constitutiva, que embaralha certos sistemas classificatórios e construções identitárias mais estáveis (Douglas, 1976 [1970]; Kristeva, 1980) (p. 316-317), é preciso também atentar, como faz a autora no capítulo seguinte, sob o sugestivo título “Não é (só) um cachimbo” (p. 333-353), como tal artefato de consumo do crack e os significados a ele atribuídos permitem apreender uma série de aspectos pertinentes sobre políticas de saúde pública e de repressão policial.

Nesse caso, tais cachimbos, confeccionados de distintas formas e materiais (antenas de carro, canos de PVC, isqueiros, lâmpadas, folhas de alumínio, pedaços de bambu etc.), cujos formatos variam conforme o contexto (mais elaborados em locais menos acessíveis, mais descartáveis e

comercializáveis em locais de maior trânsito e abordagem), podem ser: investidos de nomes pelos usuários (algo que se justapõe ao seu caráter instrumental); contrapostos por cachimbos de madeira, mais higiênicos (propostos pelos agentes redutores de danos, que evitam queimaduras labiais, por onde se transmite muitas doenças); apreendidos pelos policiais (tanto os produzidos pelos usuários, quanto aqueles de madeira, encarados como incentivos ao consumo); partilhados com outros usuários (com a transmissão de várias doenças, como hepatite ou herpes); por fim, mediadores nas interações da antropóloga com tais sujeitos, cujos diversos significados atribuídos ao próprio cachimbo podem revelar bem mais do que a difícil reconstituição de suas trajetórias de vida.

Apresentado na introdução como “experimento analítico” (p. 26), tal capítulo se revela um intento muito bem-sucedido como recurso metodológico, assinalado pela atenção concentrada nesses objetos mediadores, “emblemas metonímicos da ‘marginalidade urbana’”, que tornam visíveis “as cenas de uso, a criação de um mercado, o dilema moral presente na sua distribuição e no próprio consumo de crack, o trânsito de saberes entre os profissionais de saúde progressistas e os usuários, os diversos atores envolvidos em tais dinâmicas, a busca de direitos políticos, as fronteiras móveis entre pessoas e coisas e, mais que tudo, a ameaça sempre presente da violência física e simbólica” (p. 352).

É também importante reconstituir a construção desse contexto etnográfico ao longo do tempo, que culminou no presente livro, e que se desdobra na exploração de novas searas. Como mostra o prefácio de Heloísa Pontes (p. 9-14), que orientou as investigações de Taniele Rui desde a iniciação científica, embora o crack não fosse seu principal interesse inicial, esse se impôs empiricamente, a partir de uma pesquisa com “meninos de rua”, que anteriormente a 2007 já falavam de várias formas sobre o interesse pelo seu consumo e comércio, antes de o assunto ganhar uma maior ressonância pública posterior (p. 12).

Isso a levou a investigar o uso e os usuários de crack a partir da escolha pelo acompanhamento de agentes ligados à perspectiva da redução de danos, com considerações prévias quanto às decorrências de tal opção, de toda forma propiciadora de observações recorrentes e ligadas a interações bastante baseadas na construção de vínculos, trocas e escutas. Algo que imprime uma contribuição fundamental à pesquisa quando comparada a outras atuações existentes, em geral baseadas em intervenções mais contundentes no modo de vida de tais sujeitos, como as de caráter religioso, fundadas na necessidade da conversão, ou mesmo aquelas do poder público que se articulam à necessidade da internação (Spaggiari *et al.*, 2012; Fromm, 2014), aspectos esses elaborados de forma sistemática na parte 1, intitulada “Antropologia, saúde

e política” (p. 33-127).⁵ Nessa seção também são tratados os principais desafios da prática da redução de danos, um campo nascido no enfrentamento da AIDS no início dos anos noventa, e ainda bastante ligado à atuação no âmbito das ONGs, com todos os prós e contras decorrentes.

A partir do contato com o Programa de Redução de Danos de Campinas (SP),⁶ Taniele Rui empreendeu uma pesquisa em lugares liminares de tal cidade – beiras de estradas de ferro, bairros precários e mocós⁷, abordados detidamente no cap. 3, “A famosa boca do Paranapanema”. Tais experiências impactantes e de grande aprendizado foram seguidas por uma pesquisa mais sistemática na chamada “cracolândia”, na região da Luz, em São Paulo, onde se condensa ainda hoje a maior densidade e visibilidade sobre o uso do crack nas ruas numa escala nacional, dessa vez a partir de um contato com a ONG É de Lei,⁸ que desenvolve ali um trabalho de longo prazo, também ligado à redução de danos, e que já auxiliou outros pesquisadores ligados ao tema.⁹

Tanto em Campinas quanto em São Paulo, Taniele Rui buscou articular sincronicamente, durante seu trabalho de campo, os temas da territorialidade, sociabilidade e corporalidade abjeta (p. 25), sendo que na “cracolândia” teve que enfrentar novos desafios, ligados à densidade de processos ali existentes, “para onde migram centenas de usuários, traficantes, jornalistas, pesquisadores, policiais, instituições religiosas e assistenciais e serviços médicos. Também para esse espaço voltam-se interesses políticos e imobiliários, repressivos e humanitários, compondo uma dinâmica caótica, de difícil compreensão” (p. 26). A rica pesquisa de tal contexto é narrada em detalhes no capítulo “Cimento não cura crack”¹⁰: enfrentamentos urbanos” (p. 201-268) e traz aspectos referenciais tanto para os estudiosos quanto aos demais interessados pelo assunto.

Como já é de conhecimento público, a chamada “cracolândia” tem sido alvo de uma série de intervenções de várias ordens, que redefinem sua conformação e complexidade. No início de 2012, a tentativa de expulsar os usuários de crack dali a todo custo – durante a chamada Operação “Sufoco” ou “Dor e Sofrimento” – trouxe à tona, dentre vários temas dramáticos, a polêmica das internações involuntárias, levou a novas dispersões territoriais dos usuários de crack, ensejou articulações de ativistas

5 Taniele Rui também recorre a comparações com comunidades terapêuticas pesquisadas durante seu mestrado.

6 Para mais detalhes, ver <http://prdcampinas.blogspot.com.br/>, acesso em: 15 jul. 2015.

7 No caso, espaços fechados e escondidos para o consumo de crack.

8 Ver, a respeito, <http://edelei.org/home/>, acesso em 15 jul. 2015.

9 Sem esgotar os nomes, ver Frúgoli e Spaggiari (2010), Gomes e Adorno (2011), Adorno *et al.* (2013).

10 Frase politicamente usada várias vezes contra as intenções do Projeto Nova Luz (p. 264).

de direitos humanos contra a violência policial, bem como investigações do Ministério Público Estadual sobre critérios e práticas das operações policiais então em andamento.

A partir de 2014, a área em questão passou a ser abrangida por dois programas do poder público, “De Braços Abertos” (Prefeitura) e “Recomeço” (Governo Estadual), assinalados por concepções distintas quanto ao enfrentamento da questão do uso do crack. Configurou-se uma concentração significativa desses usuários nas proximidades dos equipamentos de ambos os programas, curiosamente chamada de “fluxo”, e novos desafios práticos e analíticos têm emergido, um deles a transformação problemática (por parte da polícia) dos usuários de crack, sobretudo daqueles que não aderem aos programas existentes, em pequenos traficantes (Rui *et al.*, 11/2/2014), configurando-se novas articulações desafiadoras entre o mundo do crack, das ruas, dos albergues, dos hotéis de atendimento e também das prisões – delineados no início dessa resenha.

Tal contexto, que combina mudanças com permanências de longo prazo, continua sob a observação etnográfica de Taniele Rui,¹¹ que além de ter nos proporcionado seu ótimo livro, certamente prosseguirá com novas e instigantes reflexões, algo que em geral ocorre com autores(as) de obras referenciais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Rubens C. F. *et al.* Etnografia da crackolândia: notas sobre uma pesquisa em território urbano. Saúde & Transformação Social. Florianópolis: UFSC, vol. 4, 2013.
- AQUINO, Carlos R. F. *A coletivização como processo de construção de um movimento de moradia: uma etnografia do Movimento Sem-Teto do Centro (MSTC)*. São Paulo: dissertação de mestrado, FFLCH, USP, 2009.
- BIONDI, Karina. *Junto e misturado: uma etnografia do PCC*. São Paulo: Terceiro Nome/Fapesp, 2010.
- DE LUCCA, Daniel. *A rua em movimento: experiências urbanas e jogos sociais em torno da população de rua*. São Paulo: dissertação de mestrado, FFLCH, USP, 2007.
- DE LUCCA, Daniel. *Livro retrata as tramas do crack*. O Trecheiro: notícias do povo da rua. São Paulo: abril de 2015.
- DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. São Paulo: Perspectiva, 1976 [1970].
- FELTRAN, Gabriel S. *Fronteiras de tensão: política e violência nas periferias de São Paulo*. São Paulo: Ed. Unesp/CEM/Cebrap, 2011.
- FREHSE, Fraya. *A rua no Brasil em questão (etnográfica)*. Anuário Antropológico. Brasília: Tempo Brasileiro, vol. 2, nº 38, 2013.

¹¹ Ver também, além do artigo citado no parágrafo acima, Rui (7/2/2015).

- FRANGELLA, Simone M. *Corpos urbanos errantes: uma etnografia da corporalidade de moradores de rua em São Paulo*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2009.
- FROMM, Deborah. *Deus e o Diabo na terra do crack: uma etnografia da “cosmopolítica” batista*. São Carlos: monografia de conclusão de curso, Ciências Sociais, UFSCar, 2014.
- FRÚGOLI JR., Heitor. *São Paulo: espaços públicos e interação social*. São Paulo: Marco Zero/SESC, 1995.
- FRÚGOLI JR., Heitor e SPAGGIARI, Enrico. *Da cracolândia aos noias: percursos etnográficos no bairro da Luz*. Ponto Urbe. São Paulo: NAU-USP, nº 6, 2010.
- GREGORI, Maria F. *Viração: experiências de meninos nas ruas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- GOMES, Bruno R. e ADORNO, Rubens C. F. *Tornar-se ‘noia’: trajetória e sofrimento social nos ‘usos de crack’ no centro de São Paulo*. Etnográfica. Lisboa: CRIA, vol. 15, nº 3, 2011.
- HIRATA, Daniel. « Commerce ambulante à Rio de Janeiro et à São Paulo : groupes de pouvoir et instruments de gouvernement contemporains ». Brésil(s). Paris: CRBC, nº 6, 2014.
- KRISTEVA, Julia. *Pouvoir de l'horreur: essai sur l'abjection*. Paris: Editions du Seuil, 1980
- MACHADO DA SILVA, Luiz A. (org.). *Vida sob cerco: violência e rotina nas favelas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- MELLO, Marco A. S. et. al. (orgs.). *Favelas cariocas: ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Garamond, 2012.
- MIZIARA, Rosana. *Nos rastros dos restos: as trajetórias do lixo na cidade de São Paulo*. São Paulo: Educ/Fapesp, 2001.
- PASTERNAK, Suzana. *Favelas: políticas e práticas de intervenção em moradia precária em São Paulo, Brasil*. In: Fortuna. C. e Leite, Rogerio P. (orgs.). *Diálogos urbanos: territórios, culturas, patrimônios*. Coimbra: Almedina/CES, 2013.
- PATERNIANI, Stella Z. *Política, fabulação e a Ocupação Mauá: etnografia de uma experiência*. Campinas: dissertação de mestrado, IFCH, Unicamp, 2013.
- RUI, Taniele. *Cracolândia: o mundo de duas jovens*. El País (Brasil). São Paulo: 7/2/2015, http://brasil.elpais.com/brasil/2015/02/04/politica/1423078467_878290.html, acesso em: 15 jul. 2015.
- RUI, Taniele et al. “Braços Abertos’ e ‘Sufoco’: sobre a situação na ‘Cracolândia’”. Carta Maior. São Paulo: 11/2/2014, <http://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Direitos-Humanos/Bracos-Abertos-e-Sufoco-sobre-a-situacao-na-Cracolandia-/5/30235>, acesso em: 15 jul. 2015.
- SILVA, Carlos F. *Viração: o comércio informal dos vendedores ambulantes*. In: Cabanes, R. et al. (orgs.). *Saídas de emergência: ganhar/perder a vida na periferia de São Paulo*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- SPAGGIARI, Enrico et al. *Etnografia da atuação de entidades sociais na região da Luz* in: Frúgoli Jr., H. (org.). *Dossiê Luz, São Paulo, Ponto Urbe*. São Paulo: NAU-USP, nº 11, 2012.
- VALLADARES, Licia do Prado. *A invenção da favela: do mito de origem a favela.com*. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

vôo

CACO PONTES

Ilustração Denis Tchepelentyky

a beira do abismo
atrai com seu magnetismo
causa vertigem e geralmente obriga
a se afastar por medo do desconhecido

amor pode ser isto:
salto que causa o impacto
de um caminho sem volta

ventos soprando qualquer direção

pouco importa a chegada no chão
mas sobretudo o voo
ao infinito

