

REVISTA DO
CENTRO DE
PESQUISA E
FORMAÇÃO

n. 02

maio / 2016

Sesc 70
anos

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 Hélcio 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 ORGANIZADORAS

Rosana Elisa Catelli e Ieda Maria de Resende

EDITOR RESPONSÁVEL Marcos Toyansk

ILUSTRAÇÃO DE POEMA Rafael Peixoto

PROJETO GRÁFICO Denis Tchepeleutyky

DIAGRAMAÇÃO Omnis Design

ILUSTRAÇÃO DE CAPA Veridiana Scarpelli REVISÃO

Maria Alice Ráo Costa

ORGANIZADOR DOSSIÊ José Clerton de Oliveira Martins

sescsp.org.br/revistacpf

APRESENTAÇÃO

- 05 Reflexões sobre felicidade e dignidade humana
Daniilo Santos de Miranda

DOSSIÊ: ÓCIO, LAZER E TEMPO LIVRE

- 08 Apresentação
José Clerton de Oliveira Martins
- 10 O ócio autotélico
Manuel Cuenca Cabeza
- 30 Ensaçando uma epistemologia do ócio
Viktor D. Salis
- 39 Tempos escolhidos – tempos vividos
Ieda Rhoden
- 51 Lazers e tempos livres, entre os ócios desejados e os negócios necessários
José Clerton de Oliveira Martins
- 59 Lazer e educação infantil em São Paulo: o programa curumim e outros eventos
Alexandre Francisco Silva Teixeira
- 76 O lazer e a ludicidade do brasileiro
Luiz Octávio de Lima Camargo
- 92 Lazer e cidades: protagonismos e antagonismos nas lutas por espaço
Reinaldo Pacheco

ARTIGOS

- 104 Comportamento de consumo artístico brasileiro
Gisele Jordão
- 114 Uma leitura do ensaio “A crise na educação” de Hannah Arendt
Vanessa Sievers de Almeida
- 126 Para uma política de mediação em leitura
Regina Zilberman
- 142 Processos culturais & convergências tecnossociais
Marco Antônio de Almeida

GESTÃO CULTURAL

- 159 Apresentação
José Márcio Barros
- 162 Caderno da memória de campo: apontamentos da gestão coletiva audiovisual
Antonia Moura
- 178 Planejamento estratégico em companhias teatrais: modelos de gestão, missão, visão e valores
Caroline Marinho Martin
- 194 História oral como recurso ao mundo das artes na produção de indicadores qualitativos
Gustavo Ribeiro Sanchez
- 208 As ruas são para dançar: mapas, labirintos e caminhos no BaixoCentro
Luane Araujo da Silva
- 232 Experienciar museus: um olhar sobre o Museu da Pessoa
Rosana Miziara
- 249 Territórios alternativos: experiências e desafios de espaços independentes de artes visuais contemporâneas – sechiisland república corporal como estudo de caso
Renê Mainardi

SUMÁRIO

continuação

RESENHA

265 Pensar o contemporâneo, agir no presente
Sílvia Gallo

ENTREVISTA

270 **Angel Vianna**

FICÇÃO

280 Gostinho
Airton Paschoa

REFLEXÕES SOBRE FELICIDADE E DIGNIDADE HUMANA

Nos tempos que correm, em que a monumentalidade das questões políticas e econômicas sublevam a essencialidade das questões sociais e culturais, vale retomar a marca de nascença do Serviço Social do Comércio: a Carta da Paz Social - o documento-reflexão que pactua compromissos entre empresários e empregados e estabelece a missão das entidades das áreas de comércio, serviços e turismo voltadas para o bem-estar de seus respectivos trabalhadores. E mais premente ainda se faz essa retomada por conta do tema principal que a Revista do Centro de Pesquisa e Formação do Sesc traz a público, constituindo a abertura de sua segunda edição: um dossiê sobre ócio, lazer e tempo livre.

Entre 1 a 6 de maio de 1946, há exatamente 70 anos, no que ficou conhecida como a Conferência de Teresópolis, no Rio de Janeiro, representantes das entidades patronais da agricultura, comércio e indústria se reuniram para assinalar um posicionamento efetivo a favor da justiça social. Entre os dez tópicos discutidos, que constituem o teor da Carta da Paz Social, formalizada ao fim dessa conferência, estavam presentes temas como “o Estado e a ordem econômica” e a “elevação de nível de vida da população”. Sublinho esses dois pontos para apontar a atualidade da Carta, na qual se lê que “[...] uma sólida paz social, fundada na ordem econômica, há de resultar precipuamente de uma obra educativa, por meio da qual se consiga fraternizar os homens (sic), fortalecendo neles os sentimentos de solidariedade e confiança.”

Ela é atual na medida em que o argumento, na parte exposta acima, traz a implicação complexa de que o sentido da paz depende de fatores sociais e subjetivos assentados num tipo de fraternidade que se estabelece melhor – ou somente – fora do sentimento de desordem econômica. Não se trata de um argumento viciado, em linha economicista, como se o primado do material dominasse o que é da ordem do imaterial e do simbólico, algo que se poderia desconfiar numa primeira leitura; mas, sim, trata-se de um argumento que aposta numa visão de mundo mediada entre as pessoas, ou seja, de pessoas em frente de pessoas, o que leva em conta fundamentalmente a cooperação, a humildade, a esperança e até mesmo a fé, para além de um apelo sem mais à mera racionalidade, como se só ela respondesse pelas ações humanas. É nessa envergadura que uma obra educativa pode ser entendida, e é essencialmente um ato cultural, posto que educar (e penso no educar para o viver e para a liberdade, na linha de Paulo Freire, o que já está presente na Carta) depende de ideais, valores, socialização intraparental, relações comunitárias e identitárias, de vínculo local, regional e nacional. São, portanto, conformações subjetivas, de interiorização, as quais se vinculam à cultura compartilhada pela população

e reconhecível por quem dela faz parte e por quem dela também não faz parte, mas pode compartilhar de seus atributos.

A Carta é atual justamente porque traz para o debate, desde 1946, o primado da educação e, conseqüentemente, da cultura, sem se restringir ao domínio do econômico. Também reforça entendimentos que hoje fazem parte do vocabulário cotidiano; logo mais à frente no texto, por exemplo, assevera-se a “manutenção da democracia” e o “aperfeiçoamento de suas instituições”, algo que nunca saiu da ordem do dia, num país de histórico relativamente pequeno de perseverança democrática; e do mesmo modo, vincula-se expressivamente a felicidade (individual e coletiva) a um alto e crescente estado de dignidade humana, bem-estar e elevação do padrão de vida.

No que diz respeito à felicidade e dignidade humanas constantes na Carta da Paz Social, a missão do Sesc se requalifica mantendo-se transformadora, e isso acontece justamente nos momentos em que as demandas sociais insurgem-se em forma de novas curvas de necessidades para o alcance desses ideais.

Por isso que, em nosso entendimento, o lazer e o tempo livre são basilares para o viver bem, principalmente numa sociedade regrada pelo tempo do relógio e o ritmo alucinado dos compromissos de trabalho, em que o descanso se torna a contraface dessa realidade. Isso significa também que, no Sesc, além das opções de lazer e usufruto de tempo livre que dispomos a público em nossos centros socioculturais e esportivos, mediante atividades de cunho educativo, é possível ainda fazer nada, deixar-se estar à revelia, desencarnar-se.

Aqui, adentramos o ócio, o conceito cuja nomeação traz antecipadamente um sentimento de culpa quase inconsciente, como se fosse um pecado até mesmo pensar e refletir sobre a ociosidade. O que me faz dizer que o principal ganho elucidativo do Dossiê deste número da Revista do Centro de Pesquisa e Formação, que o leitor poderá usufruir, relaciona-se com a multidimensionalidade de seus sentidos.

O ócio é dividido tanto como uma forma de ser quanto como um estado de espírito; uma condição a ser cultivada que depende de uma experiência autônoma, fora de qualquer relação de utilidade; porém, apresenta-se orientado para um ideal de felicidade, único porque individual, mas coletivo porque também pode ser pertencente a uma comunidade. O ócio é um conceito que carrega a necessidade da formação integral do ser humano – mais uma vez, a cultura aqui é capital.

Neste Dossiê de abertura da Revista, então, que conta com a apresentação do professor José Clerton de Oliveira Martins, o leitor encontrará sete artigos inéditos sobre as convergências e distinções entre ócio, lazer e tempo livre. Cabe frisar que um dos artigos esboça uma leitura do lazer e da educação infantil no Sesc.

Em continuidade, publicamos quatro artigos inéditos sobre temas relacionados ao campo da educação e da cultura. E no Dossiê Gestão Cultural, composto pela participação dos ex-alunos do Curso Sesc de Gestão Cultural, turma de 2014-2015, com apresentação do professor José Márcio Barros, publicamos sete artigos que são fruto da pesquisa realizada para a finalização do curso.

Na entrevista, Angel Vianna traça seu itinerário de vida e formação como bailarina à luz de seus 87 anos e da sua dedicação à dança no Brasil.

Fechamos a Revista com um conto de ficção de autoria de Airton Paschoa.

Com os votos de uma boa leitura, desejamos que o ócio esteja mais presente na vida de cada um de nós.

DANILO SANTOS DE MIRANDA
Diretor Regional do Sesc São Paulo

DOSSIÊ: ÓCIO, LAZER E TEMPO LIVRE

José Clerton de Oliveira Martins¹

Por mais de 15 meses nos reunimos no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc SP, entre discussões e diálogos, a partir de releituras e novas elaborações, pesquisas recentes e reflexões sobre pensamentos e práticas sobre o lazer, o tempo livre e ócio em suas possibilidades atuais, reflexos de nossa sociedade regida por *Chronos* e sua funcionalidade voltada para uma efetividade pautada nos ditames da hipermodernidade, tecnologicizada, automatizada, digital, rápida e eficaz.

No paradoxo, observou-se, a partir do dialogado nos referidos encontros, que em meio a toda parafernália que envolve o discurso da eficiência e do produtivismo no trabalho, sob a égide cronológica, está a persistência na busca de um tempo verdadeiramente livre, no qual se pode usufruir a experiência de estar integrado ao natural da vida, impressa em si mesmo. Persiste o sonho de um ambiente de trabalho com foco na vida, pois para que o trabalho aconteça bem-feito e efetivo, é necessário o tempo de existência da vida em toda sua potência.

Revisitamos Adauto Novaes em seu Elogio à Preguiça, Paul Lafargue, Edmund Husserl, Domenico De Masi, Joffre Dumazedier e tantos outros que pensam e pensaram o lazer no Brasil. Claro que a cada momento vinha à tona a obra cotidiana que acontece em cada unidade do Sesc pelo Brasil, em seu fazer coletivo. Sabe-se que nesta obra se valida em cada momento o pensamento e a prática sobre que ócios e lazeres residem no que se vive e no que se faz neste agora tão complexo.

Para além do vivido, o grupo envolvido nos encontros desejou compartilhar a partir de um registro do que realizamos e o que sistematizamos destes diálogos, permeados pela cultura contemporânea, na qual novas palavras se unem às de sempre para darem sentidos aos novos lazeres, a necessidade de mais experiência que atividades programadas com fins de ocupar tempos, e de entendermos esse momento histórico-social tão paradoxal, onde nossa condição de sermos seres humanos nos encaminha a uma dignidade existencial.

Para entender, basta refletirmos sobre o que nos encaminha todos os dias ao despertarmos do sono: o salário no fim do mês, ou o desejo de realizar algo que nos coloque no sentimento da mais profunda realização a partir de nossa própria avaliação? A escolha definirá o que viria a ser o

¹ Doutor em Psicologia pela Universidad de Barcelona. Pós doutor em Estudios de Ócio pela Universidad de Deusto. Professor Titular da Universidade de Fortaleza. Coordenou o Grupo de Estudos Lazer, Ócio e Tempo Livre na Contemporaneidade, em 2014 e 2015, no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo. jclertonmartins@gmail.com

homem digno, nobre e belo nos tempos de Aristóteles e nos dá um encaminhamento para sabermos sobre o homem de hoje e o que o move, rumo à sua satisfação, sua ética com a própria existência e sua atuação no mundo.

A seguir, neste número da revista on line do CPF Sesc, apresentamos algumas considerações que perpassaram nossos diálogos e encaminharam possibilidades de apreensões sobre os termos, na nossa contemporaneidade brasileira. Os artigos brotaram da reflexão dos que de forma direta e/ou indireta interferiram nos encontros ao longo destes quinze meses entre janeiro de 2014 e maio de 2015. No primeiro momento, apresentamos uma contextualização dos conceitos tratados e suas respectivas ancoragens em pensamentos, palavras e apreensões.

Na sequência, contamos com a valorosa contribuição do professor catedrático da Universidade de Deusto, Dr. Manuel Cuenca Cabeza, que nos oferece um caminho para compreendermos o que vem a ser o verdadeiro sentido do ócio em nossa atualidade, partindo de sua proposta de ócio autotélico.

Tão importante para nosso pensamento também é a contribuição do professor Viktor D. Salis, que da Grécia mítico-erótica nos oferece apontamentos para entendermos o percurso entre a importância do ócio para a elaboração do homem íntegro.

Da mesma forma e com o vigor que lhe é peculiar, a psicóloga e consultora para Qualidade de Vida e Bem-Estar, Dra. Ieda Rhoden, nos oferece as aproximações entre o tempo da experiência construtiva, tão inerente aos tempos subjetivos (livres) e seu potencial edificador do homem. Logo em seguida apresentamos o texto de Alexandre Francisco da Silva Teixeira, técnico do Sesc, que a partir de seus enfoques específicos de seu campo de interesse, oferece reflexões para os ócios, lazeres e condições do tempo livre em nossa cultura contemporânea.

Recebemos ainda duas contribuições que enriquecem esse dossiê, dos professores Reinaldo Pacheco e Luiz Octávio de Lima Camargo, ambos da Escola de Artes e Humanidades da USP. O primeiro trata da questão do direito ao lazer nas grandes cidades, e o segundo das práticas de ludicidade e as políticas públicas no campo do lazer.

O ÓCIO AUTOTÉLICO

Manuel Cuenca Cabeza¹

RESUMO: No momento em que apenas parece existir a pesquisa empírica, a proposta deste artigo é responder a uma pergunta puramente reflexiva, por sinal muito importante para o ser humano, uma vez que costumeiramente não se sabe como respondê-la de forma objetiva: o que é o ócio? Depois de muitos anos de estudos e aprofundamento no termo, o autor encontra encaminhamentos para a resposta, analisando o conceito de *ócio autotélico*, termo que deve ser diferenciado de outros que, normalmente, confundem o ócio com o tempo livre e lazer. Após uma introdução contextual, a reflexão concentra-se nas raízes do significado desse conceito na obra de Aristóteles, presente no pensamento clássico posterior, e atualizado para o nosso tempo por importantes pensadores dos séculos XX e XXI. As páginas a seguir apontam os traços essenciais desse tipo de ócio que, graças às adaptações realizadas desde o século passado, seguem vigentes e nos convidam a viver um ócio orientado para a felicidade e para o desenvolvimento humano.

PALAVRAS-CHAVE: ócio, ócio autotélico, ócio aristotélico, felicidade.

ABSTRACT: In a time when only empirical research seems to have the right to exist, this article asks a purely reflexive question that is important to the human being and that we often do not know how to answer: what is leisure? After many years studying and deepening into the topic, the author finds an answer by analyzing the concept of autotelic leisure, a term that must be distinguished from other words currently applied to leisure, free time or recreation. After a contextual introduction, the reflexion focuses on the roots of this concept in Aristotle's work, present in classical thought and updated for our time by relevant thinkers of the 20th and 21st centuries. The text deals with the essential features of this kind of classical leisure, which, thanks to the adaptations undertaken since the last century, still remain valid and invite us to orient leisure towards happiness and human development.

KEYWORDS: leisure, autotelic leisure, aristotelic leisure, happiness.

¹ Catedrático de Pedagogía na Universidad de Deusto, onde exerce docência no campus de Bilbao. Sua atividade docente se concentra no Programa de Doutorado "Ocio y Desarrollo Humano", el Máster en Dirección de Proyectos de Ocio, Cultura, Turismo, Deporte y Recreación y en el Máster en Organización de Congresos, Eventos y Ferias. mcuenca@deusto.es

INTRODUÇÃO

Há muitos anos, quando começava a estudar o significado do fenômeno do ócio, recorro que me chamou a atenção uma citação de Sabastian de Grazia na edição de seu livro *Tiempo, trabajo y ocio*, de 1966. Comentava o autor que, se alguém lhe perguntasse por que é tão difícil distinguir o ócio do tempo livre e de outros conceitos afins, ele responderia que “o ócio não pode existir onde não se sabe o que ele é” (DE GRAZIA, 1966, p. 19). Naquela ocasião, gostei muito da frase e me lembro de ter ficado surpreendido e um pouco confuso, mas creio que, apenas agora, passado muito tempo, compreendo sua verdadeira dimensão. Cinquenta anos depois, encontro-me em uma situação semelhante à de De Grazia, e a antiga afirmação do autor permanece atual.

Quando falamos de ócio em nossa sociedade, continuamos sem compreendê-lo. São múltiplos e numerosos os usos e significados da palavra “ócio”. É um termo que se utiliza com distintas denominações e acepções nas mais diversas línguas. Nesse caso, ainda que atentos ao conteúdo discutido, é possível que não estejamos nos referindo ao mesmo ócio, ainda que estejamos a pensar no fenômeno. Certamente, a reflexão de De Grazia segue viva e nos interpela em nossos dias porque, de fato, o ócio e, em maior medida, o verdadeiro ócio (autotélico), não pode existir onde não se sabe o que ele é.

DAS PRÁTICAS DE LAZER AO ÓCIO AUTOTÉLICO

Iniciaremos retomando o que considero uma primeira aproximação do conceito de ócio com palavras que tenho utilizado recentemente em diversas publicações (CUENCA, 2013, 2014). Podemos assinalar que, num primeiro momento, é possível afirmar que as atividades de lazer são todas aquelas que as pessoas realizam com a ideia de que são empreendidas de forma livre, sem uma finalidade utilitarista e fundamentalmente porque sentem prazer realizando-as. O ócio não pode ser entendido como tempo, nem como um conjunto de atividades que se denominam como tal, mas sim como uma atitude pessoal e/ou comunitária que tem sua raiz na motivação e no desejo. O ócio torna-se realidade no âmbito subjetivo, mas também se manifesta como fenômeno social.

Essa visão ampla de ócio está na base de todas as demais, e pode-se dizer que ela é acessível às pessoas, uma vez que, ao longo da história da

humanidade, tem estado presente no jogo, na festa, no usufruto da cultura e em outras manifestações.

De Grazia se preocupava com a confusão que existia em sua época – e que em muitos países se mantém até hoje – entre ócio, tempo livre e lazer. Ele deixou claro muitas vezes que tais conceitos residem em âmbitos diferentes, especificando que todas as pessoas podem ter tempo livre, lazer, e não necessariamente ócio. E não há nada mais correto, já que o tempo livre, enquanto conceito sociológico, é uma conquista própria da sociedade industrial, uma ideia realizável, ao passo que o ócio é um ideal e não apenas uma ideia. O tempo livre, afirmava De Grazia (1966), refere-se a uma modalidade calculável de tempo; o ócio é uma forma de ser, uma condição humana que é desejada, mas pouco alcançada.

Esse modo de entender o ócio não é exclusivo de Sebastian De Grazia, e sim um pensamento compartilhado com outros intelectuais de seu tempo. Joseph Pieper afirmava que “o ócio é um estado da alma” e “uma atitude de percepção receptiva, da imersão intuitiva e contemplativa do ser” (PIEPER, 1962, p. 45). Tenho compilado textos destes e de outros autores dessa época no livro por mim organizado *Que es el ocio?* (CUENCA, 2009), ampliado depois em *Zer da Aisia?* (CUENCA, 2012), e com comentários mais detalhados em *Ocio valioso* (CUENCA, 2014).

Todos eles tiveram uma forte influência no desenvolvimento dos Estudos do Ócio na segunda metade do século XX, além do que são autores que conhecem em profundidade o pensamento dos autores clássicos que discorrem sobre ócio. Podemos dizer que tanto De Grazia e Pieper quanto Laín Entralgo, López Aranguren, Kriekemans, Dumazedier, Norbert Elias e Erich Weber – para citar apenas alguns nomes de relevância – foram grandes humanistas e eminentes pensadores. Seu denominador comum reside na teorização do ócio moderno a partir do pensamento clássico, que todos eles conheciam perfeitamente. Sem esse conhecimento das raízes do fenômeno do ócio, seria difícil abordar hoje o conceito de ócio autotélico e sua significação, que é o objetivo principal deste artigo.

O exercício do ócio autotélico se fundamenta na ocupação desinteressada, livre e prazerosa, como veremos no decorrer destas páginas. Em um passado não muito distante, o ócio era considerado primordialmente como lazer, ou seja, tempo disponível para outras atividades uma vez terminado o trabalho. Até os anos 60 do século XX, a propósito, grande parte das pessoas pensava o lazer como “tempo livre”, muito mais do que como uma prática de determinadas atividades. Esta noção generalizada era o reflexo de um modo de pensar que dava às práticas de lazer certa legitimidade funcional, considerando-as dependentes do tempo do trabalho. Tal situação propiciou o desenvolvimento do entretenimento e da diversão em massa, que passaram a se converter em um negócio internacional de crescente interesse. É nesse contexto que se faz necessário diferenciar práticas de lazer e ócio autotélico.

Partimos da constatação de que, para muitas pessoas, o lazer é simplesmente uma prática de atividades divertidas e descomprometidas com as obrigações. Do nosso ponto de vista, por outro lado, o ócio autotélico convoca o compromisso pessoal, que acontece quando tomamos consciência do caráter diferencial da prática da atividade e imergimos em um processo consciente de desenvolvimento. Daí que nossa consideração inicial de ócio começa nesse âmbito, a partir do qual pudemos chegar ao amadurecimento de algumas ideias.

Consideradas essas premissas, podemos adiantar que entendemos o ócio autotélico como uma experiência vital, um âmbito de desenvolvimento que, partindo de uma determinada atitude, descansa em três pilares essenciais: livre escolha, fim em si mesmo (autotelismo) e realização e satisfação pessoal. O ócio autotélico se diferencia claramente das práticas de lazer generalizadas pela consciência e pelo livre envolvimento por parte de quem o experimenta. Acreditamos que sua realização se dá de um modo diverso e múltiplo, através das dimensões lúdica, ambiental-ecológica, criativa, festiva e solidária (CUENCA, 2000). Esses diferentes âmbitos de realização são de especial interesse para nos aproximarmos de um conhecimento objetivo sobre o fenômeno em pauta.

Diferentemente de outros modos de entender o fenômeno recreativo, o estudo do ócio autotélico se preocupa, antes de tudo, com o aprofundamento da experiência que o faz possível. Por isso seu conhecimento está arraigado na vivência, na qual o que mais importa não é a atividade que se realiza, e sim a experiência subjetiva, livre, satisfatória e autônoma.

Dessa forma, o ócio autotélico é entendido como uma experiência demarcada em um tempo processual, integrada a uma dimensão de valores e vivida de um modo essencialmente emocional, que, apesar de destituída do caráter obrigatório, está condicionada pelo entorno em que se vive.

Venho afirmando que o ócio autotélico corresponde ao verdadeiro ócio, o único que se faz real na vivência de cada um de nós. Por essa razão, ele constitui uma importante experiência vital, um âmbito para o desenvolvimento humano que parte de uma atitude positiva e induz a uma ação criativa. Termos como *negócio*, *consumo*, *educação formal*, *vício*, *ociosidade*, *preguiça*, *divertimento* etc. seguramente não guardam relação com o ócio autotélico.

ARISTÓTELES E AS BASES DO ÓCIO AUTOTÉLICO

O ócio autotélico do qual estamos falando possui sua raiz na tradição clássica que comentávamos no início, especialmente no pensamento aristotélico. Em uma época de crise na qual a falta de trabalho é uma das preocupações fundamentais dos cidadãos, ainda assim falar sobre ócio se

mostra oportuno, tanto porque se trata de um tema de interesse social, como porque – mesmo que possa soar estranha – a afirmação “a civilização ocidental é filha do ócio” (SEGURA; CUENCA, 2007, p. 11) é, de fato, uma verdade esquecida. O ócio clássico foi uma realidade que propiciou o desenvolvimento do conhecimento e da educação, criando os fundamentos do desenvolvimento das ciências e do conhecimento racional.

A limitação destas páginas me leva a centrar-me no que poderíamos considerar como a raiz nuclear do ócio autotélico. Essa raiz é o pensamento de Aristóteles, um dos mentores da filosofia helenística e do pensamento clássico posterior. Aristóteles afirmava que o ócio é o princípio de todas as coisas, uma vez que ele se volta para alcançar o fim supremo do homem, que é a felicidade (ARISTÓTELES, 1988).

O termo grego *skholé* – do qual derivaram o termo latino *schola* e seus afins – fazia referência à ocupação e ao estudo, aqui entendidos em seu sentido mais nobre, como exercício da contemplação intelectual do belo, do verdadeiro e do bom. Posto isso, o ócio de que tratava Aristóteles se referia à ação humana não utilitária, através da qual a alma alcança sua mais alta e distinta nobreza, o horizonte adequado para tornar real a felicidade que é própria do homem enquanto ser dotado de inteligência e liberdade.

A importante elaboração conceitual do ócio clássico presente no pensamento de Aristóteles teve e segue tendo uma influência transcendental. Como assinala Maria Luisa Amigo (2008) sobre o referido pensador, “convergem em Aristóteles o interesse por todas as dimensões da experiência humana e a análise detida que ele realiza sobre os temas aos quais se volta” (p. 107). Nas páginas que se seguem, abordaremos três fundamentos essenciais do seu modo de entender o ócio autotélico: a orientação para a felicidade, a autonomia como âmbito diferenciado e, finalmente, o exercício da inteligência.

A ORIENTAÇÃO PARA A FELICIDADE

O ócio de que tratava Aristóteles se referia à ação humana como meio para se alcançar o fim supremo do ser humano, ou seja, sua realização pessoal e a felicidade que lhe é própria. Esse ócio permitiria ser forjado em si mesmo e, assim, alcançaria sua mais alta e inerente nobreza.

Em *Ética a Nicômaco*, Aristóteles reitera a ideia de que a felicidade reside no ócio e escreve a frase – posteriormente tão repetida – “trabalhamos para ter ócio”, da mesma maneira que “fazemos guerra para ter paz”. Não se pode esquecer que no mundo grego a vulgaridade do trabalho manual se contrapunha à dignidade do pensamento teórico próprio do ócio. Para o homem livre, não era indigno produzir objetos, criá-los por vontade própria, pelos amigos ou pela excelência, mas era indigno tudo aquilo que

poderia se configurar como fruto do trabalho assalariado ou escravo.

Desse ponto de vista, entendia-se que o ócio era mais importante que o trabalho. Aristóteles defendia então um ócio que era fundamental para a realização humana, sendo preferível ao trabalho, porque o ócio seria o único horizonte adequado para se alcançar a felicidade própria do homem inteligente e livre.

Assim se pode constatar nos seguintes trechos:

Não está claro se devemos praticar disciplinas úteis para a vida, ou praticar as que tendem à virtude, ou as inúteis, já que qualquer uma das posições possui seus partidários. Não há dúvida de que se deve buscar aqueles conhecimentos úteis que são indispensáveis, mas nem todos; estabelecida a distinção entre os trabalhos dignos dos homens livres e os servís, é evidente que se deverá participar daqueles trabalhos úteis que não tornam indignos os que se ocupam deles, e há que se considerar indignos todos os trabalhos, ofícios e aprendizagens que incapacitem o corpo, a alma ou a mente dos homens livres para a práticas e atividades da virtude. Por isso são vis todos os ofícios que deformam o corpo, assim como os trabalhos assalariados, uma vez que estes privam o homem do ócio e degradam a mente. Assim, seria conveniente fazer bom uso do ócio, pois este é o princípio de todas as coisas (ARISTÓTELES, 1988, p. 25-6).

É notório que, para se entender o ócio, faz-se necessário entendê-lo no contexto social e cultural ao qual se encontra integrado. Dessa forma, na Grécia de Aristóteles, aceitava-se a distinção entre pessoas livres e escravas (e essa distinção se relacionava diretamente com as ocupações e os trabalhos desempenhados), sendo que nas ocupações seria possível experimentar o ócio como exercício de liberdade, o que não acontecia no caso do trabalho escravo ou assalariado.

Definitivamente, Aristóteles nos oferece as pautas para compreendermos que o ócio se situa no âmbito do valoroso, do que é bom e desejável para o ser humano, não estando vinculado a um prazer passageiro, imediato, ou a uma satisfação pontual para a pessoa que o vivencia. O ócio está, portanto, relacionado ao desenvolvimento do indivíduo, ao seu florescimento e à sua *eudaimonia*.

ÂMBITO AUTÔNOMO E DIFERENCIADO

Para Aristóteles, o ócio não era algo que permitia ao homem continuar trabalhando, mas sim um fim em si mesmo (daí seu caráter autotélico), o que remeteria à meta e à causa de uma vida feliz. Isso faz do ócio um âmbito de autonomia, aqui diferenciado do trabalho e do jogo, inclusive. Sobre o trabalho, já vimos que, na medida em que fosse assalariado ou manual, tratar-se-ia de uma atividade indigna da pessoa livre. O jogo, ainda que

sem finalidade utilitarista, também se percebe aqui como algo diferente do ócio,

[...] caso contrário o jogo seria também o objetivo final da nossa vida [...] Os jogos devem ser melhor empregados em meio às tarefas, porque o trabalho duro [monótono, repetitivo] requer descanso, e os jogos são utilizados para se descansar [...] Mas o ócio parece conter em si mesmo o prazer, a felicidade e a vida bem aventurada (ARISTÓTELES, 1988, p. 37).

Desse ponto de vista, o ócio não comporta em si a função de descanso ou entretenimento da tarefa pesada – o que é mais inerente ao jogo –, mas volta-se para o alcance do fim supremo do homem, que seria a felicidade. Portanto, convoca-se aqui certo cuidado ao associar o ócio à felicidade, confundindo-o com jogo, associado ao descanso e ao prazer. A distinção entre ócio, associado à felicidade, e jogo, associado ao prazer, deve-se ao fato de que, para se conseguir uma vida feliz, faz-se necessário um comprometimento específico que não se encontra no investimento do jogo. Ressalta-se que o comprometimento investido nas ações rumo ao fim maior da existência parte do melhor do ser humano, e o seu melhor será sempre aquele que resguarda e almeja a felicidade suprema – potencial que se relaciona de modo intrínseco com as experiências de ócio, e não com as atividades de jogo.

Finalmente, qualquer um, tanto o escravo quanto o mais livre dos homens poderá desfrutar dos prazeres do corpo; no entanto, o escravo não poderá alcançar a felicidade sem que para isso goze de liberdade como os outros seres humanos. Porque a felicidade não está nas ocupações, mas sim nas ações advindas do que há de melhor nos seres humanos, ou seja, da virtude (ARISTÓTELES, 1993).

Isso quer dizer que, do ponto de vista aristotélico, o ócio possui em si seu fim maior; é autotélico, pois está à margem do utilitarismo, ao passo que o trabalho é uma ação que se realiza visando a um objetivo externo. Disso podemos afirmar que o prazer, a felicidade e a vida virtuosa não pertencem aos que colocam o trabalho como objetivo último da existência, mas sim aos que perseguem o verdadeiro ócio.

EXERCÍCIO DA INTELIGÊNCIA

Na sua obra *A Política*, Aristóteles defende um ócio que transcende a mera prática de atividades, chegando a identificá-lo em seu grau mais elevado com a *Theoria*, isto é, com o exercício da faculdade especulativa. A prática da *Theoria* reside na contemplação, entendida aqui como exercício intelectual da busca da beleza, da verdade e do bem – três dimensões diferentes, ainda que com alguns elementos em comum.

Para Aristóteles, o ócio é decorrente de uma atitude contemplativa, a única que parece ser de fato desejada, pois nada se extrai dela exceto a própria contemplação. Das atividades práticas, por outro lado, não obtemos nada além dos efeitos da própria ação. A respeito disso, Aristóteles afirma que “a atividade da mente, que é contemplativa e reflexiva, parece ser superior em seriedade, e não aspira a outro fim que não seja ela mesma” (ARISTÓTELES, 1993, p. 21).

O ócio autotélico de Aristóteles é, portanto, um exercício que propicia o conhecimento e não o prazer, ainda que este possa ser decorrente da ação contemplativa inerente à busca pelo conhecimento. O filósofo estabelecia diferença entre o prazer que decorre da atitude autotélica e o prazer que decorre do objeto puro do desejo e complementa afirmando que “das coisas que produzem prazer, umas são necessárias, ao passo que outras são escolhidas pelas vantagens que carregam consigo” (ARISTÓTELES, 1993, p. 24).

Entre as atividades necessárias e imprescindíveis à vida, o filósofo menciona aquelas relacionadas à alimentação, ao sexo e a outras necessidades do corpo; entre as não necessárias (que não são imprescindíveis à vida), ele cita o prestígio, a riqueza e, poderíamos até mesmo acrescentar, as experiências de ócio autotélico – uma vez que não dependemos delas para sobreviver, ainda que nos tornem mais humanos.

Segundo Aristóteles, o prazer maior advém da condição do ser humano íntegro. Nessa perspectiva, Tatarkiewicz orienta que

o ócio tomado no sentido de diversão vulgar não pode ocupar o homem digno de forma satisfatória, pois isso colocaria em questão sua própria dignidade. Mas pode levá-lo a diálogos, que reúne a diversão, o prazer e a beleza moral (1987, p. 155).

Em *A Política*, Aristóteles propõe distância de todas as atividades que privam a mente de ócio e recomenda que “devemos investigar a que devemos dedicar nosso ócio” (1988, p. 35). O filósofo afirma que o melhor prazer do homem é aquele que procede de suas fontes mais nobres, que são aquelas para as quais se deve educar os seres humanos – como é o caso da educação para a música.

Como acertadamente afirmam Jimenez Eguizábal et al. (2014), Aristóteles culmina na valorização platônica do ócio como princípio gestor da vida em liberdade. Apenas vivendo na polis, o homem livre pode alcançar uma vida plena por meio de uma política educativa voltada para o seu desenvolvimento integral. O ócio aristotélico só é possível em um contexto de liberdade; mas a liberdade a que se refere o filósofo apenas é real por meio da educação. Então, é no princípio da educação que voltamos a encontrar a importância do ócio, qual seja, um ócio que convoque o exercício da mente para o desenvolvimento da condição humana. Nesse aspecto, são

consideradas vis todas as ocupações que deformam ou degradam o corpo, privando a mente de ócio.

Sintetizando o que analisamos até aqui, podemos afirmar que o ócio aristotélico se caracteriza do seguinte modo:

a) ele é, em primeiro lugar, aquele que possui sua finalidade em si mesmo por estar orientado para a felicidade. E a felicidade é, em princípio, o objetivo de todas as coisas. Deve-se esclarecer que esse tipo de ócio, como foi assinalado anteriormente, não é possível em um contexto sem liberdade – em um contexto de utilitarismo e sem a educação voltada para o potencial humano;

b) ele possui um caráter específico e diferenciado. Trata-se de um ócio bem distinto do trabalho e do jogo. Conforme já dito repetidas vezes, o ócio autotélico possui um fim em si mesmo. A partir desse pressuposto, vale refletir sobre até que ponto trabalhamos para ter ócio e brincamos para descansar dos trabalhos;

c) ele reside na atitude contemplativa, não utilitarista, associada à Theoria e entendida como exercício intelectual na busca da beleza, da verdade e do bem. No âmbito da teoria, a ação intelectual investida de forma livre na busca pelo conhecimento – seja na filosofia, nas ciências, nas artes etc. – é o horizonte mais elevado do ócio.

É evidente que tais atributos cotidianos do ócio não são os mesmos de nosso tempo, mas não há dúvida de que eles guardam relação com o modo de entender o ócio autotélico comentado aqui. Felizmente, a atualidade do pensamento de Aristóteles não se deve apenas às reflexões que fez para a sua época, mas sim à revisão e às adaptações que se realizaram posteriormente, como veremos a seguir.

CONSIDERAÇÕES ATUAIS SOBRE O ÓCIO

Nessas primeiras páginas, citei diversos autores clássicos que influenciaram os Estudos do Ócio no século XX. Referi-me também ao que podemos encontrar de basilar no pensamento sobre ócio, mais especialmente a partir da contribuição aristotélica.

No século XX, houve uma atualização do pensamento deste filósofo, o que, sem dúvida, culminou em uma releitura do entendimento de ócio naqueles contextos antigos. A estes autores passarei a me referir agora com o intuito de detalhar o modo como se operou a atualização do conceito de ócio.

NO QUE SE REFERE À ORIENTAÇÃO PARA A FELICIDADE

Como foi visto, a partir do pensamento aristotélico o ócio pode ser considerado como uma ação livre, desejada e não utilitária, que acontece em determinados âmbitos espaço-temporais e está orientado para a felicidade de quem o vivencia. Essa forma de entendê-lo segue vigente em nossos dias, resguardando a diferença do que se entende por felicidade. É nessa diferença, aliás, que as opções se multiplicam, e entramos em uma questão complexa e polêmica. Lembremos, contudo, dois possíveis encaminhamentos para os quais se voltam o ócio em nossos dias: a diversão e o desenvolvimento.

Falar sobre ócio e diversão me faz recordar o filósofo e ensaísta espanhol José Luis López Arangueren, que em suas obras *Ética de la felicidad y otras lenguajes* e *La juventud europea e otros ensayos* nos oferece interessantes pautas para refletirmos. Partindo da importância do trabalho em nossa vida atual, o autor entende que o ócio, no sentido autotélico ao qual nos referimos aqui, passou a ser apreendido como “diversão”.

A ocupação ou “os fazeres” do homem livre do passado medieval não eram ocupações trabalhosas – não consistiam em um tormento - mas sim eram ocupações nas quais havia gosto em realizá-las (...) Para o homem da cidade antiga, o trabalho estava aliado ao prazer na realização de uma obra ou atividade. Por outro lado, para o homem da cidade moderna, o seu “fazer” se transformou em trabalho, e prazer em diversão; agora ambos estão em geral separados (...) O homem agora começa a sair do trabalho para o divertimento e a voltar deste para o trabalho, e estes em geral nunca convocam em si o festejar ou o ócio (ARANGUREN, 1992, p. 29-30).

Para o autor, essa mudança é nefasta porque propicia a degradação da condição humana, pois o ócio (como presença integral na ação) enriquece a experiência e o homem. A ociosidade, por sua vez, degrada-o. E a diversão, quando deixa de ser mera pausa para o descanso, converte-se no sentido da existência (ARANGUREN, 1968).

Na obra do referido autor, ócio e diversão possuem sentidos em certa medida opostos. Arangueren (1968) compartilha de Aristóteles a ideia de que o jogo e o entretenimento nos servem para descansarmos da monotonia das ocupações de um trabalho alienado, e isso está ajustado à ideia de jogo/entretenimento como atividade realizada no tempo liberado das obrigações. Assim, o autor nega a correlação que poderia existir entre ócio, entretenimento e jogo – ou nega que sejam conceitos semelhantes. Para Arangueren (1968), o ócio é desenvolvimento humano e a diversão é descanso, relaxamento de ocupações em geral obrigatórias.

Na mesma referência anterior, o autor afirma que, do mesmo modo que a vida antiga estava fundada no ócio, a medieval na festa e a moderna no trabalho, a evolução social a partir da segunda metade do século XX corria o risco de ter seu ponto de destaque na diversão. O problema se

agravaria quando a diversão e o ócio se confundissem no mesmo conceito; isso seria equivocado, pois a diversão é entendida aqui como manipulada de forma a atingir interesses externos, o que leva os sujeitos à alienação.

As diversões próprias de nosso tempo – por exemplo, em nossas cidades – apresentam uma tendência a uma padronização que leva à massificação. O homem que assiste a um espetáculo de grande porte se integra ao nível das massas, orientadas por determinadas tendências ou por um tipo específico de consumidor. Sabemos que os espetáculos de massa são expressões do nosso tempo e estão identificados, por exemplo, pelas imagens de celebridades – como um jogador de futebol que representa da melhor maneira seu time, seu clube. Assim, socializando esta identificação comum, as massas também socializam a vida, e esta se converte numa possibilidade única para os espectadores. O uso social da diversão se impõe extrinsecamente aos indivíduos, que são arrastados pelos valores do coletivo. As diversões de massa – e, apenas para citar um exemplo, o futebol mais que nenhuma outra – são estarrecedoras neste sentido. Sim, são estarrecedoras não unicamente porque distraem ou divertem as pessoas fazendo com que estas se esvaziem de sua subjetividade, mas também porque as convocam para um padrão massificador, tornando-as pessoas frenéticas, levando os torcedores e representantes a uma despersonalização, uma vez que se massificam. Nesse sentido, a diversão massiva despersonaliza, assim como o trabalho fragmentado e automático também é despersonalizador (ARANGUREN, 1992, 52-3).

A crítica à diversão tomada como ócio, especificamente à diversão massificada que comentamos no parágrafo anterior, leva Aranguren (1968) a pensar que a sociedade do nosso tempo está prestes a retomar a cultura do pensamento sobre ócio como desenvolvimento humano, própria do mundo antigo. O desenvolvimento humano como referência de um ócio possível nos nossos dias foi, e continua sendo, o horizonte do ócio que chamamos de *humanista* (CUENCA, 2000) ou de *valioso* (CUENCA, 2014). Tratamos dessas duas dimensões em dois livros nos quais recolhemos o pensamento dos autores clássicos e modernos que defenderam a proposta de um ócio positivo.

Sobre ócio positivo, convoca-se um conhecimento profundo de seus processos, dificuldades e benefícios. Nesse aspecto, ao refletirmos sobre a relação do ócio com o desenvolvimento humano (no caso, a partir do pensamento de Aristóteles), sugerimos fazer referência à Declaração das Nações Unidas, quando esta coloca a felicidade como um processo holístico de desenvolvimento (ONU, 2013). Nesta possibilidade, percebemos as iniciativas direcionadas ao alcance do objetivo de se medir o bem-estar das populações para além de seu PIB. Não surpreende que, como está na Declaração da ONU, o enfoque na felicidade esteja ligado ao pensar o desenvolvimento humano.

No seu tempo, Aristóteles se utilizou do termo *eudaimonia*, atribuindo a ele o significado de “felicidade” para descrever o que seria uma vida “bem vivida”. Na atualização do conceito de felicidade, a eudaimonia viria a agregar não apenas “satisfação”, mas também um propósito de autonomia, uma aceitação de si mesmo, o que estabelece uma conexão com a sensação psicológica de vitalidade. E aqui se observa um novo modo de se interpretar a felicidade a partir de Aristóteles, considerada elemento essencial para a compreensão do significado de ócio, segundo o filósofo em *A Política*.

É certo que a referência a Aristóteles sempre esteve em foco. Uma amostra disso encontramos tanto em Amartya Sen (SEN, 2000) quanto em Martha Nussbaum (NUSSBAUM, 2012), que se inspiraram na obra de Aristóteles que comentamos, além de outros reconhecidos pensadores. Sen, por exemplo, se apoia na *Ética a Nicômaco* para afirmar que o dinheiro não é mais que um instrumento para se conseguir outro fim, sustentando que a importância da riqueza reside, de fato, não nela mesma, mas sim nas coisas que podemos ter a partir dela (SEN, 2000). Nussbaum segue o mesmo caminho quando assinala que “a fonte da recente história ocidental mais importante está no pensamento político e ético de Aristóteles” (NUSSBAUM, 2012, p. 151).

Isso nos faz acreditar na ideia de que a felicidade é a referência maior do ócio autotélico em nossos tempos, pelo fato de que resguarda grande potencial para os sentidos da vida e do desenvolvimento humano. E estes são aspectos que vão muito além da mera diversão.

ÂMBITO AUTÔNOMO E DIFERENCIADO

A autonomia em seu caráter diferenciado foi a segunda característica do ócio autotélico comentada aqui. Partimos do avanço histórico que seu significado sofreu para a compreensão da dignidade do trabalho e a supressão da escravidão, noções muito distantes do tempo no qual Aristóteles viveu. É importante recordar que o ócio, de acordo com o filósofo, independe do trabalho e é algo inerente ao ser humano livre. Nesse caso, a situação encontrada nos séculos passados ou na atualidade não é precisamente um diferencial. Múltiplos pensadores conscientes das mudanças sócio-históricas chamaram atenção para a necessidade de se revisar esse aspecto. Vamos a alguns deles.

Começaremos por um autor muito significativo, Joseph Pieper (PIEPER, 1962). Contrariamente ao que se pensava antes, ele defende que o ócio não deve possuir seu sentido atrelado ao trabalho; mas, ao contrário, o trabalho (assim como a própria vida) deve ter seu sentido atrelado à vivência autêntica da felicidade, o que corresponde aqui à noção de ócio.

Da mesma forma como pensou Aristóteles, Pieper (1962) destaca a diferença entre ócio e trabalho, porém, neste caso, buscando a harmonia entre ambos e convocando o autotelismo no caso do ócio.

O autor não coloca os termos “trabalho” e “ócio” como opostos, mas sim como complementares, demarcando que a existência do ócio não está justificada pela virtude do trabalho, nem o contrário. Necessitamos estar ocupados e nos sentirmos úteis, sim, mas existem múltiplos modos de nos realizarmos e nos desenvolvermos como pessoa. Essas necessidades podem ser satisfeitas no trabalho e no ócio, pois ambas as realidades se unificam e se confundem e, também, se distanciam e se separam.

Sua crítica à excessiva valorização do trabalho é compartilhada por Entralgo (1960), Dumazedier (1964, 1980) e muitos outros, seguindo pertinente em nossos dias. A exigência cada vez maior de especialização em determinados conhecimentos nos afasta da visão do todo inerente ao conjunto e do sentido de nossa existência cotidiana. Na visão de Pieper (1962), nestes termos, o ócio se converte no novo âmbito para o desenvolvimento humano, pois através dele acessaremos os saberes necessários para, a partir de uma vertente não utilitarista da produtividade, incrementar nossas potencialidades e identidades pessoais.

O autor se perguntava se seria possível reconquistar e manter, diante das pressões do mundo totalitário do trabalho, um espaço para o ócio que não fosse apenas “o bem-estar dominical”, mas sim um âmbito onde pudessemos desenvolver verdadeiros aspectos humanos, como a liberdade, a verdadeira educação e a consideração do mundo como um todo integrado (PIEPER, 1962, p. 52).

Ainda na opinião do referido autor, o ócio por excelência não seria a consequência de nenhuma causa, mas sim um amadurecimento da gratuidade do cultivo do ser, do tornar-se pessoa, uma vivência prática e possível dos que estão abertos à experiência.

A diferença entre ócio e jogo convocada por Aristóteles, a qual comentamos anteriormente, foi revisada profundamente por Johan Huizinga em seu *Homo ludens*. Para este autor, o diálogo entre os conceitos de jogo e compromisso nos remete ao ético, pois o jogo se encontra fora da esfera das normas éticas. O jogo em si não é bom nem mau. Mas quando o homem deve tomar a decisão entre, de um lado, realizar algo de fato desejado por sua vontade e comprometimento e, de outro, algo que lhe é prescrito como jogo, então sua consciência ética lhe oferecerá a pedra de toque (HUIZINGA, 1987, p. 277).

Esta questão nos leva a um dos aspectos mais interessantes nos estudos de Huizinga: a reinvidicação do jogo como fundamento essencial da condição humana, algo que antes era inerente ao ócio. Temos que lembrar que o autor toma o jogo em um sentido geral, podendo ser traduzido inclusive como o sentido lúdico da vida. Nesta perspectiva, *Homo ludens*

ultrapassa a reivindicação do jogo e chega ao âmbito do ócio.

Convém recordar que, no pensando de Huizinga, encontramos duas acepções diferenciadas sobre o jogo: uma está relacionada ao desenvolvimento das funções biológicas e a outra, poderíamos afirmar, é especificamente da natureza humana integral. A primeira acepção nos oferece o entendimento da ocupação do tempo como recreio e diversão; já a segunda, nos situa face à função cultural que, do ponto de vista social e comunitário da pessoa, proporciona crescimento e desenvolvimento.

Para Huizinga, as formas superiores do jogo humano – aquelas nas quais o jogo adquire sentido – estão relacionadas às festas, às celebrações, aos cultos etc. Mas também poderíamos agregar nelas o ócio autotélico. Essas reflexões abrem um horizonte de valor às práticas lúdicas como formas superiores de jogo. Tanto é assim que, por exemplo, nos esportes, é considerado potencialidade o desenvolvimento físico e ético dos seus praticantes, como também na dança, na qual outros elementos interveem e incidem sobre a educação física e estética.

A concepção de jogo de Huizinga nos permite ampliar o conceito de ócio oriundo do pensamento clássico, adaptando-o a uma realidade muito próxima do mundo contemporâneo. Como o ócio, jogar é uma atividade livre, agradável, inútil e que se desenvolve nos limites organizados de espaço e tempo. lembrando que é necessássi-nala uma diferença clara entre as formas inferiores e superiores do jogo, permitindo com isso observar A a

Da mesma forma que o ócio, o jogo é livre e sua satisfação advém de sua prática. Não há outro objetivo além deste, daí que se diz que nele há certo caráter autotélico. Não obstante, convém recordar que o autor assinala uma diferença clara entre o que ele chama de “formas inferiores e superiores” de jogo, lembrando que é necessário, para isso, observar o objetivo do jogo em questão – enquanto diversão vulgar ou enquanto âmbito de desenvolvimento humano.

EXERCÍCIO INTELECTUAL

A terceira característica que destacamos na reflexão sobre ócio autotélico reside no exercício da faculdade especulativa e intelectual do ser humano. Este exercício acontece de diversas formas: vai da simples consciência sobre o que se faz ao domínio da “contemplação” e da ação de realizar “elaborações teóricas”.

Chamamos a atenção para os termos “contemplação” e “elaborações teóricas”, uma vez que eles não devem ser entendidos em sua concepção imediata atual, mas sim em sua acepção grega, sob a qual pensou Aristóteles. Hoje, no caso, teríamos que interpretá-los de outra maneira. Pieper propôs uma atualização do ócio autotélico no século XX e o sintetizou de

forma breve ao dizer que “o ócio autotélico é um estado da alma” (PIEPER, 1974, p. 45). Para ele, a experiência de ócio está diretamente relacionada à concepção receptiva e contemplativa do ser, porque “no ócio reside a afirmação: não é simplesmente o mesmo que ausência de atividades, não é o mesmo que tranquilidade e silêncio” (PIEPER, 1962, p. 48). E complementa: “Apenas pode afirmar existir ócio quando o homem se encontra consigo mesmo, quando apreende em si seu mais autêntico ser” (PIEPER, 1962, p. 44).

Essa interpretação abre inúmeras portas para compreender os vários tipos de ócio, tendo em conta que este último é sempre entendido como atitude livre e consciente, que se abre ao conhecimento, à superação e está direcionado ao encontro consigo mesmo.

Para María Luisa Amigo (AMIGO, 2000, 2014a, 2014b), o fato de o ócio estar ligado a uma atividade mental facilita a sua aproximação com diversos campos, entre eles sua valorosa dimensão estética.

Se a vida dedicada à atividade da mente é a forma mais excelsa de realização, analogamente e na medida em que se exercite a compreensão, a experiência estética permitirá uma valorização semelhante e possibilitará prazer intelectual; se situará na perspectiva do valoroso, quer dizer, do que é bom e desejável para o ser humano (AMIGO, 2014, p. 454).

Dessa forma, no caso específico de uma peça trágica, a autora considera que o fenômeno estético – tal como pensou Aristóteles – reside na identificação empática do espectador com os fatos que ele considera verossímeis na tragédia, como se pudessem acontecer com ele ou, pelo menos, estivessem de alguma forma dentro do seu contexto. O filósofo vincula a experiência de ócio que acontece na vivência da representação de uma dada obra com os sentimentos de compaixão e temor; o temor situa o âmbito da compreensão do espectador e sua implicação pessoal, mas o que interessa é que isso desperta o sentimento de compaixão e desencadeia um juízo ético. Assim sendo, poderíamos dizer que a experiência estética se encarrega do valor ético (AMIGO, 2014b p. 455).

A partir do exposto, pode-se concluir que a experiência de ócio estético é duplamente valiosa; por um lado, porque se situa no encaminhamento do bem e do desejável para o ser humano, por outro, porque com ele se exercita a contemplação – a atividade superior – desvelando a valoração ética na experiência estética. A visão aristotélica, a partir do exemplo da peça trágica, permite, por extensão, a ampliação do ócio estético. Mas, além disso, oferece a base para a valorização do exercício intelectual do ócio autotélico que está no âmbito do valioso, ajustado à vida do ser humano.

Essas reflexões nos fazem ver que o exercício intelectual deve ser entendido em seu sentido mais amplo e complexo, especialmente quando o relacionamos com as experiências de ócio. É precisamente aí, no termo

“experiência”, que gostaríamos de nos deter um pouco mais com o fim de esclarecer sua relação com o exercício intelectual.

Centrando-nos no significado das experiências, Cuenca Amigo (2012, p. 87) pontua que Walter Benjamin foi possivelmente o primeiro a diferenciar a experiência valorosa do cotidiano das demais experiências ordinárias. No artigo *Experiência y Pobreza* (Benjamin, 1973), o autor define com precisão a clara diferença entre experiência e vivência que, neste caso, pode nos ajudar a compreender o que vem a ser o ócio e suas possibilidades valiosas.

Para ele, a experiência resguarda uma longa história junto a um esforço sistemático e acumulativo próprio do ócio clássico. A vivência é mais recente, é uma novidade, mantém relação com a atividade agradável e de certa forma também livre, caracterizando-se pela descontinuidade, pelo descompromisso e pela falta de sistematização. Em uma acepção mais atual, poderíamos dizer que as vivências se configuram como o lazer atrelado ao ato de consumir; em oposição a isso, há um ócio mais experiencial, substancial e autêntico. Diante desse aspecto, podemos afirmar que nas experiências de ócio há certa estabilidade e sistematização, e as vivências, por sua vez, se caracterizam pela instabilidade assistemática e pelo predomínio do hedonismo, da fugacidade e da satisfação imediata.

A investigação de Cuenca Amigo (2012) aponta que a condição do ócio experiencial é o exercício intelectual, pois para que o primeiro aconteça, é requerida uma interpretação orientada ao interior, essencial para que o sujeito se perceba quando da fruição da experiência. Seguindo nessa mesma linha de pensamento, poderíamos dizer que a experiência de ócio tem seu valor graças ao processo interpretativo integral que é resultado da união das circunstâncias objetivas e subjetivas de cada sujeito, como resalta Cuenca Amigo (2012).

Não importa tanto se as experiências de ócio autotélico possuem caráter lúdico, criativo, festivo, ambiental-ecológico ou solidário como acesso aos diferentes graus de intensidade e integralidade (CUENCA; GOYTIA, 2012). Na verdade, as experiências de ócio passam a ter seu valor pessoal quando orientadas pelo interesse do sujeito que as experimenta, pois, assim, orientadas ao interior, o sujeito da experiência se autodescobre usufruindo do que realiza. Aí se revelam os resultados da investigação *El valor de la experiencia de ocio en la modernidad tardia*, de Jaime Cuenca (2012). Nas palavras do autor, não é que o ócio aconteça quando se ajustam certas circunstâncias subjetivas com outras de natureza objetiva (como experimentar sensação de prazer no tempo livre), mas sim quando as circunstâncias objetivas e subjetivas chegam integradas em um processo interpretativo que as interliga em apenas uma unidade de significado.

Aqui está uma visão atualizada para ser levada em conta ao tentarmos compreender o exercício intelectual da experiência de ócio autotélico

no século XXI. Para finalizar este raciocínio, podemos afirmar que o exercício “intelectual” e “teórico” que Aristóteles atribui ao ócio autotélico deveria ser entendido, na atualidade, a partir do ponto de vista experiencial, como um processo integrado no qual a mente nos permite compreender e interpretar o mundo de forma satisfatória, inerente aos nossos valores.

A experiência de ócio autotélico em nossos tempos é complexa; segundo Aranguren (1992), o verdadeiro ócio, aquele capaz de enriquecer a natureza humana, requer uma preparação prévia, necessária, pois “todos somos capazes de folgar e divertir-se, mas nem todos estão preparados para o ócio” (ARANGUREN, 1992, p. 55).

A formação e a preparação para o ócio convocam o desenvolvimento de valores, atitudes e destrezas que melhoram a capacidade de ação, compreensão e interpretação já comentadas. Daí que a educação para o ócio não se refere a uma ação para a infância, mas deve atingir todas as pessoas em qualquer idade (CARIDE, 2012; KLEIBER; BAYÓN; CUENCA AMIGO, 2012; CABALLO; CARIDE; MEIRA, 2011).

A educação para o ócio integra a formação ao longo da vida, tal como ocorre com o próprio ócio e seu ajustamento às diferentes etapas do ciclo vital. Dessa forma, é importante seguir aprofundando os conhecimentos sobre os itinerários vitais do ócio (MONTEAGUDO; CUENCA, 2012).

No texto *El problema del tiempo libre*, E. Weber (1969) apontava que “o que dá sentido ao ócio é algo que não se pode organizar, dispor, nem direcionar, nem mesmo é algo que venha oferecido por antecipação, e que também não surge automaticamente se não o cultivamos” (p. 281). Entre todos esses extremos, a pedagogia do ócio busca encontrar um caminho rumo a um equilíbrio razoável que, no entanto, não será possível sem conflitos (WEBER, 1969). Assim, o ócio pode ser, de fato, um caminho fácil para o encontro com um mundo diferente, no qual podemos ser nós mesmos e possamos conseguir forças para enfrentarmos as exigências da cultura contemporânea (KRIEKEMANS, 1973).

ÚLTIMAS PALAVRAS

Devo finalizar estas páginas retomando e resumindo o conceito de ócio autotélico, ao qual tão frequentemente faço referência nos meus escritos. Sou consciente das lacunas neste trabalho. Sei também que poderia ter comentado outros aspectos, mas o espaço limitado me levou a selecionar algumas ideias básicas para o entendimento do assunto, uma vez que o foco escolhido foi a perspectiva do pensamento de Aristóteles e sua atualização. Em suma, o ócio autotélico nos chega como uma realidade possível, como entidade em si mesma, dependente essencialmente da atitude e aptidão das pessoas.

Diante do ócio tomado como ocupação no tempo livre e diversão (lazer), que a sociedade do consumo converteu em ferramenta para reprodução econômica e ideológica (ARAGÚES, 2012), o ócio autotélico que emerge do pensamento aristotélico nos convida a cultivar um âmbito experiencial autônomo, não dependente do mundo do trabalho, da produção ou da utilidade, mas sim orientado ao desenvolvimento e à felicidade das pessoas e das comunidades. Uma dimensão que encontra seu sentido no exercício integral, no qual não podem faltar a reflexão e o conhecimento que nos permitam a auto superação.

Um ócio que, como demarca E. Weber, não se descobre automaticamente se não for cultivado – daí a importância da formação integral como prefácio da liberdade e da consciência imprescindíveis. Formação não no sentido escolar e formal, como sempre pensamos, mas formação entendida como auto superação através de uma ação em harmonia com a compreensão e interpretação orientadas ao interior; uma ação integral capaz de unir circunstâncias objetivas e subjetivas em um processo de fusão o qual desencadeie uma só unidade de significado.

Venho estudando o ócio em suas mais diversas manifestações há mais de 40 anos, e grande parte de minhas publicações estão associadas a pesquisas empíricas às quais aqui, conscientemente, preferi não fazer alusão. Muitas das afirmações feitas ao longo deste texto resguardam referências científicas que as sustentam do ponto de vista empírico. Mas, em meio a tantas estatísticas e números, estamos nos esquecendo da sabedoria tradicional e do conhecimento clássico, antigo, específicos de cada tempo, não por isso carentes de aceitação universal própria da condição humana, que nunca perdem sua atualidade.

Por essa razão, eu quis voltar às fontes com o intuito de responder a uma pergunta que ainda hoje muitas pessoas continuam me fazendo:

“Então, professor, o tempo livre e o ócio são a mesma coisa?”

E eu continuo lembrando a resposta que deu De Grazia em meados do século passado e que repassamos no começo destas páginas.

“Não, claro, que não. O tempo livre existe, pelo menos como categoria social, mas o ócio apenas pode existir para quem sabe o que ele é.”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMIGO, María Luisa. *El arte como vivencia de ocio*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2000.
- AMIGO, María Luisa. *Ocio estético valioso*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2014a.
- AMIGO, María Luisa. *Ocio estético valioso en la Poética de Aristóteles*. In: *Pensamiento. Revista de Investigación e Información filosófica*, v. 70, n. 264, Sep/Dic, p. 453- 474, 2014b.
- ARAGÚES, Juan Manuel. *De la vanguardia al cyborg. Aproximaciones al paradigma posmoderno*. Zaragoza: Editorial Eclipsados, 2012.

- ARANGUREN, José Luis. *La juventud europea y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral, 1968.
- ARANGUREN, José Luis. *Ética de la felicidad y otros lenguajes*. Madrid: Técnos, 1992.
- ARISTÓTELES. *Política*. Madrid: Gredos, 1988.
- ARISTÓTELES. *Ética Nicomáquea*. Madrid: Gredos, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Experiencia y pobreza*. In: *Revista Discursos Ininterrumpidos*, v. 4, n. 12, p. 167-173, 1973.
- CABALLO, M. B.; CARIDE, J. A.; MEIRA, P. A. *El tiempo como contexto y pretexto educativo en la sociedad red*. In: *Revista de Intervención Socioeducativa*, v. 2, n. 47, p. 11-24, 2011.
- CARIDE, J. A. *Lo que el tiempo educa: el ocio como construcción pedagógica y social*. In: *Revista ARBOR*, v. 188, n. 32, p. 301-313, 2012.
- CUENCA AMIGO, Jaime. *El valor de la experiencia de ocio en la modernidad tardía. Génesis y condiciones de posibilidad*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2012.
- CUENCA, Manuel. *Temas de Pedagogía del Ocio*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1998.
- CUENCA, Manuel. *Ocio humanista. Dimensiones y manifestaciones actuales del Ocio*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2000.
- CUENCA, Manuel. *El ocio como experiencia humana*. In: ADOZ, *Revista de Estudios de Ocio*, v. 2, n. 28, p. 15-18, 2004.
- CUENCA, Manuel. *¿Qué es el Ocio? 20 respuestas clásicas y un testimonio*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2009.
- CUENCA, M.; GOYTIA, *Prat*. *Ocio experiencial: antecedentes y características*. In: *ARBOR, Revista de Ciencia, Pensamiento y Cultura*, v. 30, n. 754, p. 265-281, 2012.
- CUENCA, Manuel. *Zer da Aisia?* Bilbao: Universidad de Deusto, 2012.
- CUENCA, Manuel. *Ocio, desarrollo humano y ciudadanías*. In: TABARES, J. F. (Ed.) *Educación Física, Deporte, Recreación y Actividad Física: construcción de ciudadanías*. Medellín: Instituto Universitario de Educación Física, p. 53-74, 2013.
- CUENCA, Manuel. *Ocio valioso*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2014a.
- CUENCA, Manuel. *Aproximación al ocio valioso*. In: *Revista Brasileira de Estudos do Lazer*, v. 1, n. 1, p. 21-41, 2014b.
- DE GRAZIA, Sebastian. *Tiempo, trabajo y ocio*. Madrid: Técnos, 1966.
- DUMAZEDIER, Joffre. *Hacia una civilización del ocio*. Barcelona: Estela, 1964.
- DUMAZEDIER, Joffre. *Significación del Ocio en una sociedad industrial y democrática*. In: JUIF, P.; LEGRAND, L. *Grandes orientaciones de la Pedagogía contemporánea* (Orgs.), Madrid: Narcea, p. 357-365, 1980.
- ELIAS, N.; DUNMING, E. *El ocio en el espectro del tiempo libre*. In: ELIAS, N.; DUNMING, E. (Eds). *Deporte y Ocio en el proceso de Civilización*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, p. 117-156, 1992.
- ENTRALGO, Pedro. *Ocio y Trabajo*. Madrid: Occidente, 1960.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Madrid: Alianza, 1987.
- KLEIBER, D. A.; BAYÓN, F. Y; CUENCA AMIGO, J. *Leisure Education for Retirement Preparation in the United States and Spain*. In: *Pedagogía Social. Revista Interuniversitaria*, v. 4, n. 20, p. 137-176, 2012.
- KRIEKEMANS, A. *Pedagogía General*. Barcelona: Herder, 1973.

- MONTEAGUDO, M. J.; CUENCA, M. *Los itinerarios de ocio desde la investigación: Tendencias, retos y aportaciones*. In: Pedagogía Social. Revista Interuniversitaria, v. 7, n. 19, p. 103-135, 2012.
- NUSSBAUM, Martha. *Crear capacidades: Propuesta para el desarrollo humano*. Barcelona: Paidós, 2012.
- ONU (ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS). *La felicidad: hacia un enfoque holístico del desarrollo*. ONU, 2013. Disponível em: http://www.un.org/ga/search/view_doc.asp?symbol=A/RES/65/309&Lang=S. Acesso em: 16 de janeiro de 2013.

ENSAIANDO UMA EPISTEMOLOGIA DO ÓCIO

Viktor D. Salis¹

RESUMO: Aqui se busca promover reflexão sobre os termos ócio, trabalho e lazer, com intenção de ir além dos significados apreendidos a partir do que a modernidade conferiu a eles. Pretende-se retomar suas definições e práxis originais tomando como ponto de partida a Paideia da Grécia antiga para sua aplicação no séc. XXI. O estudo tomou como método a revisão e interpretação de textos clássicos.

PALAVRAS-CHAVE: ócio, lazer e trabalho.

ABSTRACT: Here we seek to promote reflection on the terms leisure, work and recreationleisure, with the intention to go beyond from the seized meanings seized from that modernity has given them. We intend to resume their original settings and practice taking as its starting point the ancient Greek Paideia for its application in the century. XXI. The study took as a method theto review and interpretation of classical texts.

KEYWORDS: leisure, recreationentertainment, leisure and work.

INTRODUÇÃO

Inicialmente abordaremos os conceitos abaixo com uma respectiva comparação de suas práxis no latim e grego antigo; além disso, sempre que possível, recorreremos às definições e funções correspondentes em português. A seguir, faremos uma discussão sobre esses conceitos e apontaremos caminhos para a sua aplicação:

GREGO ANTIGO	LATIM	PORTUGUÊS
1 - <i>Psicagogia</i>: conduzir a Psiquê, ou educar a Psiquê. É uma ação criadora e/ou contemplativa. É o célebre aforismo socrático: “Conhece-te a ti mesmo e então conhecerás os deuses”.	<i>Otium</i> Sêneca: o ócio é criador e contemplativo. Procura resgatar o pensamento socrático cinco séculos depois.	Ócio: confunde-se com mero tempo livre e diversão. A partir do final da Idade Média, passa a ser condenado como imoral e inútil.
2 - <i>Shólacis</i> (pronuncia-se com o “h” fortemente aspirado): significa “dispensa das obrigações” que em grego é: “Shólío” - daí também se derivou escola - “Sholío” - que é seu oposto e significa ocupar-se para aprender. Note-se que a simples mudança na acentuação inverte seu significado.	<i>Licere</i> ou <i>Desidia</i>: significa diversão, intervalo, recreio. Mantém o significado de “dispensa das obrigações” e passa a designar o lazer.	Lazer: confunde-se com ócio e diversão. Consolida os costumes romanos sobre o lazer, mas a cristianização posterior passa a condenar a sua aberta realização.

¹ Psicólogo pela PUC-SP, doutor pela Universidade de Salzburg (A fenomenologia dos Mitos) e pela Universidade de Genève (Epistemologia Genética). Professor da PUC-SP, Universidade de Mogi das Cruzes, Faculdade de Medicina de Jundiaí, Faculdades Metropolitanas Unidas, Faculdade Católica de Santos. E-mail: vdsalis@terra.com.br

<p>3 - Douleia (trabalho servil): não é originariamente um trabalho de servos, mas as obrigações da sobrevivência que temos de cumprir. Passa a designar a partir do séc. V a.C. o trabalho servil também.</p>	<p>Labor (origem: Tripalium): era um instrumento de tortura para obrigar os servos a executar as tarefas exigidas. Tripalium originou a palavra trabalho. É uma atividade dos plebeus ou dos servos.</p>	<p>Trabalho: mantém o significado latino e torna-se praticamente sua única forma de expressão no mundo desde o período romano até os nossos dias. A igreja procura valorizá-lo, mas sem atingir a nobreza e as classes abastadas.</p>
<p>4 - Erga: trabalho criador e/ou contemplativo. Está voltado à realização dos talentos e a servir os deuses, tornando o homem semelhante a eles. Não tem finalidade lucrativa, mas permitir ao homem mostrar o que ele tem de melhor para si, os outros e para ofertar aos deuses.</p>	<p>Cógito: Muda o significado para “pensamento”. Agora a ênfase é para o racional. É o início da ditadura do racionalismo e da lógica como atividades nobres.</p>	<p>Trabalho: sem correspondência exata; apenas derivados - Demiurgo, ergonomia, por exemplo. É mantida a ênfase latina e racionalista do Iluminismo.</p>
<p>5 - Athlos: luta com busca para a Areté - mérito. O melhor exemplo são os 12 trabalhos (athloi) de Hércules, onde o objetivo fundamental é a construção do homem obra de arte, ético e criador. Aqui a força física sempre fracassa frente à sabedoria de Atena, a inteligência de Hermes e a força de Eros. O herói domina a força física pela progressiva conquista da sabedoria.</p>	<p>Sinônimo inadequado: pugna laboral. Sem correspondência exata. Agora a ênfase é o “trabalho duro”, e Hércules é apresentado como um super-homem, com força descomunal e tudo vence graças a ela.</p>	<p>Trabalho: sem correspondência exata; apenas derivados - atleta, atletismo, etc. com significação de preparação e disputa física, tão somente. Os mesmos valores latinos são mantidos e a força física passa a representar o herói.</p>
<p>6 - Ágon: superação dos limites. Busca para estar à altura dos deuses. Agónes: competições Olímpicas. Jogos Olímpicos em grego: <i>Olimpiakoús Agónes.</i></p>	<p>Sinônimo inadequado: Ângor: sofrimento. Sem correspondência exata.</p>	<p>Sem correspondência exata; apenas derivativos - agonia. Sinônimo inadequado: jogos, lutar, competir.</p>
<p>7 - Áskesis: exercícios físicos, psíquicos e espirituais para a elevação do caráter. Muito próximos das tradições orientais da ioga, tae kwon do e tai chi chuan. São exercícios de autocontrole para dominar as vontades e os caprichos. “Calar as vozes mentais e emocionais”. Pitágoras</p>	<p>Ascese: muda o significado para a busca somente espiritual. Representa uma reação à decadência moral e sexual do mundo romano. Sofre influência dos estoicos e do Cristianismo inicial.</p>	<p>Ascese: mantém o significado latino, enfatizando o desprendimento material, com ênfase no controle moral e sexual defendido de modo fanático pela igreja, que vê na mulher uma fonte perigosa de desejo e descontrole.</p>
<p>8 - Gýmnasis: exercícios para desnudar o corpo e revelar a psiquê. Ter a coragem de ser verdadeiro e assim se revelar - daí o desnudar como exercício supremo da virtude (Areté). Gymnásio: local para aprender a ser verdadeiro e assim se expressar; ter a coragem de ser. Gymnós: “ficar nu”: a aparência deve coincidir com a essência e tudo revelar.</p>	<p>Exercitium: muda o significado para exercício físico e mental em geral. A ênfase passa a ser exclusivamente “mens sana in corpore sano”. Mente sã em corpo são, em que mente é a razão e o corpo, o físico a treinar e dominar.</p>	<p>Ginástica: copia o significado para exercício, como no Latim. Dá origem ao ginásio - sinônimo de escola. Identifica-se com aprendizado meramente cognitivo e treinamento físico do corpo, mantendo a definição romana.</p>
<p>9 - Heiragogia (o “h” é fortemente aspirado): Condução criadora das mãos. Heir: mão. Agogia: condução. Daí “Heirúrgos”: criador através das mãos.</p>	<p>Manus ópera: trabalhos manuais - são fortemente desvalorizados como pertencentes à classe operária.</p>	<p>Trabalhos manuais: recentemente foram revalorizados como terapia ocupacional. Derivou “cirurgião”.</p>

A primeira coisa que salta aos nossos olhos é o enorme empobrecimento das atividades que hoje atendem pelo nome tão simplificado de “trabalho” e “ócio”.

Não se trata aqui de uma busca erudita sobre a origem e o significado dessas palavras, mas sim de resgatar condutas e hábitos que construíam, através da Paideia, o homem verdadeiramente civilizado – homem obra de arte, ético e criador - e que hoje está em cheque com sua decadência consumista.

Passaremos agora a uma explicitação das formas praticadas para o ócio na Paideia e no cotidiano da Grécia Antiga e também veremos a aplicação do que hoje chamamos de forma simplificada como “trabalho”. Note-se que esta simplificação – tanto do ócio como do trabalho – é reflexo da transformação das sociedades mítico-eróticas em sociedades mercantilistas e hoje consumistas.

Antes de prosseguirmos, devemos explicar o que se entende por “sociedades mítico-eróticas”. Essa denominação aparece pela primeira vez em Mircea Eliade, em sua obra *Mito e Realidade*, que será adotada por vários outros estudiosos da mitologia. Trata-se de culturas em que não existe uma separação rígida entre o real e o imaginário, sendo um o reverso do outro. O papel do mito é unificar essas duas realidades de modo paradigmático.

Além disso, o erótico define um modo de vida que valoriza viver de forma apaixonada e criativa e menospreza o indivíduo e as sociedades “produtivas”, voltadas ao acúmulo de bens. Como se pode perceber, o papel do ócio criador é fundamental nessas sociedades.

PSICAGOGIA - OTIUM - ÓCIO

A função essencial do ócio na educação grega (Paideia) era ser criador (Psicagogia) e assim permanecer durante a vida do homem grego. O desafio era formar um homem a partir do conhecimento de si e do outro, do que ele tem de melhor – seus talentos – e dar-lhe um caráter individual e social de dignidade ética para alcançar o melhor de si e servir a polis.

Ao contrário do que acontece hoje, o ócio tinha uma função essencial na educação grega denominada Psicagogia – que significava desenvolver a arte de conhecer a si mesmo e ao outro. Era a assim chamada segunda etapa da Paideia, sendo a primeira, a Paideia propriamente dita (educação da coragem de ser verdadeiro); a segunda, a Psiqueia (o conhecimento de si e do outro); e a terceira, a Misteia (o conhecimento dos deuses e de seus mistérios).

Estamos aqui frente a frente com o significado original do aprendizado em desenvolver um conceito tão em voga em nossos dias, chamado “tempo social”. Esse conceito perdeu seu lugar como educação sistemática restringindo-se a atividades muitas vezes ligadas ao lazer, ou então como uma forma

de continuar as obrigações pessoais e profissionais. Michel Mafessoli, em seu livro *A sombra de Dionísio* ou *Contribuições para uma sociologia da orgia* (Ed. Graal – 1985), estabelece claramente uma distinção fundamental entre o social e aquilo que ele chama de “societal”, em que o verdadeiro tempo social é uma celebração da vida e dissolve o individual no orgiástico da comunidade.

É a oposição entre o dionisíaco e o prometeico, na qual o primeiro representa a dissolução do individual no “societal”, e o segundo nos remete ao mito de Prometeu como o “deus civilizador do homem através do trabalho”. Essa é, sem dúvida, uma glorificação do trabalho como a única forma de se alcançar a dignidade, enquanto que o dionisíaco representa a decadência “orgiástica”.

Mas trata-se aqui do resgate da ordem orgânica – a orgia em seu significado original. Não por acaso, temos os seguintes derivativos no grego antigo:

“Órgio” – conduta natural. Degenerou para orgiástico no mundo judaico-cristão desde os tempos romanos, quando o dionisíaco foi identificado com a decadência moral e sexual.

“Órganon” – ordem natural. Significa “órgão” em grego.

“Orgía” – conduta em comum. Orgia, que se identificou com as bacanais romanas.

“Organismós” – a ação do corpo idêntica à ação comportamental. Na modernidade, simplesmente “organismo”.

Percebe-se claramente que, já nos tempos romanos, há uma deturpação irreversível até os dias de hoje dos significados e condutas originais. Desse modo, orgia e orgiástico passam a descrever condutas instintivas e degeneradas do tempo social.

Vemos aqui que no lugar de indicarem, como era na sua origem, uma busca em direção à compreensão e adequação da conduta à ordem imposta pelo organismo, degeneraram numa conduta instintiva no seu sentido mais primitivo.

O orgiástico ganha um significado confusional onde a sexualidade desvairada substitui o êxtase e o social dionisíaco. O caminho da evolução do instinto em direção à ética, num processo de educação e aperfeiçoamento do mesmo, é abandonado e transformado numa bacanal. Esse caminho seguia os seguintes passos:

“Enstos” – instinto cego. Desconhece o bem e o mal e o respeito à vida.

“Estos” – sentimento – estima em português. É o instinto depurado em sentimento que celebra a vida, pois aprendeu a precisar do outro para viver e não mais para servi-lo em lauto banquete à sua mesa.

“Ethos” – ética. É o sentimento aperfeiçoado para se aproximar do divino.

Observe-se aqui que se trata de uma depuração e aperfeiçoamento do instinto e não de sua castração. A estrutura linguística é brilhante e a revela com perfeição: da primeira palavra retira-se o “n”, e da segunda, o “s”. Essa simplificação revela uma elevação do instinto em direção à ética.

Os antigos chamavam-na de “Ethagogia”: condução em direção à ética, ou simplesmente educação ética. Estamos aqui descrevendo as etapas que Nietzsche comentou como o brilho da educação ética na Paideia, por oposição à educação racionalista – ou iluminista – da modernidade. “É que educavam antes o instinto e depois a razão – daí o esplendor desta civilização” – Op. Aurora.

Sêneca, no início da era cristã, retoma o conceito original de ócio em toda a sua amplitude. Além de abrir as portas para o conhecimento de si e do outro, ele é contemplativo (aproxima o homem dos deuses) e criador. Ou seja, revela e realiza o que temos de melhor: nossos talentos para transformar-nos em obras de arte e tornar-nos semelhantes aos deuses.

A visão moderna do ócio confunde-se com lazer, diversão e inutilidade, sendo evidente sua condenação como uma forma de o homem afastar-se de suas obrigações sociais e religiosas. São famosas as frases: “Deus ajuda a quem cedo madruga”; “O trabalho enobrece o homem; já o ócio empobrece.” (sic). É por demais conhecida a origem das palavras e das atividades “negócio - negociante”: negadores de ócio - negociantes.

O ócio era subdividido em diversas atividades – cuja maior parte descrevemos no quadro inicial deste ensaio – e agora passamos a examinar mais amplamente. De maneira geral, a etapa da educação que ia dos 14 aos 28 anos e ficou conhecida como Psicagogia preparava o futuro cidadão para um estilo de vida que se prolongaria durante toda a sua existência. Os Simpósios, atividades constantes das irmandades ou fratrias na casa dos mestres, são um exemplo eloquente do uso criador e contemplativo do tempo social voltado à busca de si, do outro e do sentido da existência. Vale ressaltar que essas atividades se prolongavam por toda a vida e não se restringiam apenas à educação do jovem. Por outras palavras, a Paideia era a única educação verdadeiramente continuada de que se tem notícia na história da humanidade.

A - Erga – Trabalho criador e/ou contemplativo

“Erga”, ou trabalho criador e/ou contemplativo, está voltado à realização dos talentos e a servir os deuses, tornando o homem semelhante a eles. É clara sua oposição à “Douleia” – trabalho servil ou de obrigação. Essa divisão do conceito de trabalho em duas vertentes opostas desaparece já no Império Romano e assim prevalecerá até os nossos dias. O trabalho criador e/ou contemplativo passa a ser desvalorizado ou ironizado a partir daí, sendo respeitado apenas em notáveis exceções: grandes pintores, músicos, escritores, filósofos etc.

De todo modo, pertence a pessoas excepcionais e não é mais um atributo a ser alcançado e desenvolvido na formação e educação de todos os cidadãos. Ao contrário, as artes em geral – música, teatro, dança – e mesmo a filosofia são condenadas pela Igreja e vistas de forma negativa quanto ao uso do tempo social. Artistas e pensadores são pessoas de reputação suspeita para dizer o mínimo, e essa mentalidade prevalece em certa medida até os dias de hoje, embora já atenuada. Mas é inequívoco o modo como são desvalorizadas especialmente porque não são atividades lucrativas (sic). Aqui, mais uma vez, se evidencia a negação do ócio – o negociante – e a valorização das profissões voltadas ao lucro (capitalismo) ou ao trabalho

“útil” (socialismo) onde a arte “não passa de uma atividade burguesa” (sic).

Finalmente é importante ressaltar que o termo “Erga” – atividade criadora na Grécia Antiga – é alterado para “Cógito” em latim, quando muda o significado para “pensamento”. Agora a ênfase é para o racional. Nas línguas neolatinas e com o advento das sociedades mercantilistas, essa atividade passa apenas a designar trabalho obrigatório para a sobrevivência. Restam apenas derivados – demiurgo, ergonomia, por exemplo. É mantida a ênfase latina e racionalista do Iluminismo. Não é demais acrescentar que “trabalho” retoma o sentido latino de escravidão para a sobrevivência.

B- Athlos – Luta com busca para a Aretê – mérito

O melhor exemplo são os 12 trabalhos (“athloi”) de Hércules, em que o “atleta” deve vencer desafios externos e internos ao mesmo tempo para a formação e a consolidação de seu caráter incorruptível.

Já em latim, o sinônimo utilizado é “pugna” ou “labor”, que significa meramente luta ou trabalho sem qualquer referência à busca da Aretê e, principalmente, ao ideal de assemelhar-se aos deuses. Mais ainda, afasta-se completamente do ideal “atletico helênico”, que era o caminho do aperfeiçoamento para se tornar um herói.

Em nossa língua, é traduzido como “trabalho” tendo apenas derivados: atleta, atletismo, etc., com significação de preparação e disputa física, tão somente. Mais uma vez, se perdeu de vista uma atividade das mais importantes consagradas ao ócio criador: o atletismo, em sua expressão original: um exercitar-se contínuo para o aperfeiçoamento simultâneo do corpo, da psiquê e do espírito em direção ao caminho do herói para assemelhar-se aos deuses. Isso envolvia, por excelência, a formação do homem obra de arte, ético e criador.

C- Ágon – Superação dos limites. Busca para estar à altura dos deuses

Ágon era uma das atividades mais consagrada do ócio criador e reservada aos jovens que poderiam assim mostrar estar à altura do reconhecimento divino. Era por excelência o caminho do herói, que em grego pode ser traduzido como a busca e o merecimento do sagrado.

Sua melhor expressão estava nas competições Coríntias (a mais antiga de todas, datando do séc. XIII a.C.), Olímpicas, Déléficas, Panatenaicas e outras. Chegaram até nós as Olímpicas, mas é necessário ressaltar que havia outras de igual importância e significado: estar à altura dos deuses.

Foram erroneamente traduzidas como jogos, o que evidencia seu enorme empobrecimento na modernidade, pois agora prescindem de seu caráter ético e de honrar o divino. Note-se a tradução correta abaixo, que não é mera erudição, mas designa uma conduta e uma postura ética das mais elevadas por parte do jovem, sendo esta a razão pela qual ele devia se

apresentar totalmente nu, pois sua beleza exterior revelava seu interior; não tinha nada a esconder.

Agónes – Competições Olímpicas.

Jogos Olímpicos em grego: “*Olimpiakoús Agónes*” – superação dos limites para alcançar o Olimpo – em tradução mais aproximada. A tradução inadequada para o latim é “*Ángor*” – sofrimento – que está longe de revelar seu verdadeiro significado. Nas línguas neolatinas, a situação se agravou, pois somente encontramos os sinônimos “agonia”. Alguns sinônimos inadequados são: jogar, lutar, competir.

D- Áskesis – exercícios para a elevação do caráter: físicos, psíquicos e espirituais

Ascese: muda o significado para a busca somente espiritual. Frequentemente identifica-se com as práticas de meditação e contemplação típicas da tradição oriental.

Na modernidade, mantém o significado latino, enfatizando o desprendimento material e afastando-se dos exercícios físicos e espirituais. Somente as tradições orientais mantêm-se fiéis a este exercitar que vai da luta à meditação e contemplação, como por exemplo, o tae-kwon-do, tai-chi-chuam, etc.

Finalmente “Ascese” assume um forte caráter moral e mesmo religioso de purificação. Ascético passa a identificar o indivíduo “puro” e que não se deixa macular pelos “maus costumes da carne”.

E- Gýmnasis – exercícios para desnudar o corpo e revelar a psiquê.

É a base da Paideia voltada à coragem de ser verdadeiro e assim se revelar – daí o desnudar como exercício supremo da virtude (Aretê). O que está no interior do ser deve ser idêntico ao exterior e desse modo é uma honra poder desnudar-se.

O Gymnásio é o local por excelência para se aprender a ser verdadeiro e assim se expressar. É o conceito arcaico de honra e ter a coragem de ser. Sobreviveu até nossos dias com as expressões: “Não tenho nada a esconder. Estou de peito aberto e de cabeça erguida”. O conceito de “Gymnós” significa “ficar nu”, já que a aparência deve coincidir com a essência e tudo revelar. Tocamos aqui novamente o conceito arcaico de coragem.

Além disso, esses exercícios praticados no Gymnásio se estendem ao teatro, o canto e a dança transpondo os limites da Paideia juvenil e adentrando a vida adulta como práticas por excelência do ócio criador.

Teatro: é parte integrante tanto da educação do jovem como dos ritos cotidianos consagrados a Dionísio. Os exercícios de expressão são considerados parte essencial da civilidade e parte das cerimônias dedicadas ao deus Dionísio.

O canto e a dança: também são partes essenciais da educação do jovem e integram os rituais e as expressões cotidianas de consagração aos deuses. A comemoração (co-memoriám) é uma recordação mítica do tempo em que homens e deuses viviam lado a lado – daí significar “memória de algo”. Por outras palavras, reedita-se aqui, na comemoração, o mito do paraíso perdido onde nada nos falta e tudo é fartura, alegria e saúde e daí decorre o brindar multimilenar: Saúde!

Em latim passa a ser denominado “exercitium” mudando o significado para exercício físico e mental em geral.

Já na modernidade é chamado de “ginástica” ou copia o significado para exercício como no latim, dando origem ao ginásio – sinónimo de escola – e identifica-se com o aprendizado meramente cognitivo ou exercício físico.

Finalizamos observando a urgente necessidade do resgate da função original do ócio criador e suas variantes e só podemos lamentar o trágico empobrecimento ocorrido desde o Império Romano até os nossos dias. Como vimos anteriormente, a passagem das sociedades mítico-eróticas para as mercantilistas consumistas tem custado muito caro à dignidade da condição humana. Além disso, esse “modus vivendi” está produzindo um planeta insustentável para as futuras gerações.

Não é demais recordar que a função do ócio criador terá de voltar a ter o papel original que desempenhava na Grécia Antiga em suas múltiplas manifestações que descrevemos acima. Esse é seu sentido social por excelência: ensinar o homem a viver mais, gastando menos e criando mais num plano ético.

BIBLIOGRAFIA

- APOLLODÓROU: *Bibliothéke*; Atenas, Ed. Afon Tolidi O. E, 1984.
- IOÁN STAMATÁKOU: *Lexikón tes Arxaías Ellenikés Glóssis* (Dicionário da Língua Grega Arcaica); Atenas, Ed. O Foinix, E. P. E. 1972.
- IOANNOU RISPEN: *Elleníké Mythologgia*; Atenas, Ed. Pergaminai, 1954.
- PLATÃO: *Diálogos - Menon, Simpósio*, Fedro; Rio de Janeiro, Ed. de Ouro, 1974.
- HERMES TRIMEGISTOS: *Corpus Hermeticum - A Tábuca de Esmeralda*; São Paulo, Ed. Hemus, 1988.
- DETIENNE, Marcel: *Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*; Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1982.
- ELIADE, Mircea: *Mito e Realidade*; São Paulo, Ed. Perspectiva, 1986.
- WERNER, Jaeger: *Paidéia: A Formação do Homem Grego*; São Paulo, Livraria Ed. Martins Fontes, 1986.
- SCHURÉ, Édouard: *Os Grandes Iniciados (oito vols.)*; São Paulo, Martin Claret Ed., 1987.

REVISTA - *La Puerta: La Tradición Griega*; Barcelona, Ed. Obelisco, 1992.

SEABRA FILHO, José Rodrigues: *Sêneca – Sobre a Tranqüilidade da Alma – Sobre o Ócio*; São Paulo, Edição Bilíngüe; Nova Alexandria, 1994.

LI William: *Sêneca – Sobre a Brevidade da Vida*, São Paulo, 333 Edição Bilíngüe; Nova Alexandria, 1993.

SALIS, Viktor D. com vários autores, *Morte e vida – Estudos fenomenológicos*, São Paulo, Editora Itatiaia, 1988.

TEMPOS ESCOLHIDOS – TEMPOS VIVIDOS

Ieda Rhoden¹

RESUMO

Este texto retoma compreensões teóricas sobre diferentes modos de se considerar conceitualmente o tempo, do passado à contemporaneidade, do enfoque objetivo da física ao subjetivo da antropologia e psicologia, do coletivo ao individual, mas também sugere reflexões acerca do posicionamento da sociedade e dos indivíduos na sua relação com o tempo como dimensão da vida. A dimensão temporal, inegavelmente, é um dos elementos que compõem a equação da experiência de ócio construtivo. Por isso, apontamos a necessidade de a sociedade rever suas estratégias de organização temporal urbana e no trabalho, bem como de os indivíduos buscarem, por um lado, a qualificação de suas escolhas e usos do tempo e, por outro, a desaceleração consciente.

PALAVRAS-CHAVE: aceleração; experiências de ócio; pressa; tempo; tempo subjetivo.

ABSTRACT

This text resumes theoretical insights into different ways of conceptually considering time, from the past to the contemporaneity, from the physics objective focus to the subjective anthropology and psychology, from collective to the individual, but also suggests reflections about the positioning of society and individuals in their relationship with time as a life dimension. The temporal dimension undeniably is one of the elements that composes the equation of constructive leisure experience. Therefore, we point out the need for society to review their strategies of urban temporal organization and work, as well as individuals seeking on the one hand the qualification of their choices and uses of time and on the other, conscious slowdown.

KEYWORDS: acceleration; experiences of leisure; hurry; time; subjective time.

INTRODUÇÃO – O TEMPO COMO CATEGORIA DO SABER FORMAL

Pensar e falar sobre o tempo como categoria ou fenômeno que possa ser apropriado pelo conhecimento formal é uma pretensão. O tempo sempre

¹ Doutorado em Ócio e Potencial Humano pela Universidad de Deusto, Bilbao, Espanha (2004) e validado no Brasil pela PUC-RS, como doutorado em Psicologia Social. Atualmente é professora da UNISINOS no Rio Grande do Sul e consultora de instituições e organizações. Email: irhoden1@gmail.com

foi complexo o suficiente para que nenhuma área de conhecimento formal ousasse assumi-lo como categoria desta ou daquela área de conhecimento. Eis que estamos diante de um tema transdisciplinar! Por isso, para falar de tempo, é preciso transitar pela sociologia, filosofia, antropologia, psicologia e física e, assim mesmo, estaremos constantemente em contato com a incompletude, com o não saber, tendo a dúvida como aliada.

Diante disso, a experiência subjetiva relacionada ao tempo cresce em importância e mais ainda quando sabemos que a dimensão temporal é um dos elementos que compõem a equação da experiência de ócio construtivo² na contemporaneidade, considerando a forma como a sociedade se organiza e o estilo de vida predominante nos centros urbanos. Nesse cenário, a relação com o tempo passa a ser um drama, ainda que se perceba refletida em vidas aparentemente tão distintas. Mais adiante retomaremos essa questão.

Hawking (1998) *apud* Saboia (2013), dizia que o tempo se expressa em três direções: a termodinâmica, na qual aumenta a desordem ou a entropia; a direção psicológica, com a qual se percebe a passagem do tempo; a direção cosmológica, na qual o universo se expande mais do que se contrai. De certo modo, essas três possibilidades demonstram que a compreensão do tempo pode estar relacionada com o lugar onde se situa o observador, assim como a existência do tempo revela por si uma imperfeição, uma falta, que acaba funcionando como motor da vida. Na tentativa de alcançar um equilíbrio ou sair do desconforto, surge uma nova ordem e assim sucessivamente. Embora esse raciocínio tenha fundamento na Física e na Termodinâmica, presta-se muito bem à compreensão psicológica de alguns eventos humanos.

No pensamento grego, fundamento do pensamento ocidental, o tempo pode ser entendido de três formas: *Aion*, *Chronos* e *Kairos*. *Aion* significa o que não tem limites, o sempre ou o eterno. *Chronos* é o tempo mensurável, que compreende o passado, o presente e o futuro. Trata-se do tempo objetivado, quantificável, como o tempo da ciência, da técnica, do relógio e da organização coletiva. É o tempo naturalista de Aristóteles, de Newton, o tempo de Kant e de Popper.

Cabe salientar que a distinção entre *Aion* e *Crhonos* implica uma dicotomia entre o Ser e o Devir. Para Parmênides de Eléia, o “Ser” é uma substância imutável, atemporal. Para Heráclito, ao contrário, não é possível banhar-se duas vezes no mesmo rio, referindo-se ao fato de que as águas se movem, assim como o homem muda; portanto, referindo-se ao “Devir”. Platão parece conciliar o Ser e o Devir, colocando o *Aion* como

² Rhoden (2004) acrescenta que experiências de ócio podem ser consideradas construtivas ou humanistas quando seus protagonistas relatam “mudanças pessoais e aperfeiçoamento de habilidades”, caracterizando o que Csikszentmihalyi (1998) define como “aumento da complexidade psicológica”.

uma realidade última - a eternidade - e o *Chronos* como o tempo destinado à destruição ou aquele que demarca nossa caminhada rumo à morte. A distinção entre o *Chronos* e o *Kairós* gera outra dicotomia: o tempo objetivo e o tempo vivido, já que *Kairós* é o tempo dotado de significado, o tempo “interno”, irreduzível, constituído de eventos ou produzido pela ação humana. É o tempo de Santo Agostinho, Kierkegaard, Bergson, Husserl, Heidegger e Sartre. (HAWKING, 1998)

Mais tarde, o cristianismo submerge definitivamente o homem no curso da história, sugerindo a linearidade e irreversibilidade do tempo. Entretanto, Santo Agostinho dirá que o espírito tem a capacidade de distender o tempo para um antes e um depois, fornecendo elementos para a subjetivação do tempo, na qual o sujeito pode se imaginar num tempo futuro - ainda não vivido - ou resgatar um tempo passado através da memória. Agostinho torna-se um dos precursores das reflexões sobre a interioridade do tempo, em outras palavras, introduz a psicologia do tempo. Para esse filósofo, existem três tempos possíveis: o presente das coisas passadas; o presente do presente e o presente das coisas futuras (*As Confissões*, livro XI, 20,28).

O autor enfatiza a subjetividade do tempo, o que o torna um contínuo universal, independente da existência do movimento ou de uma realidade concreta. Com essa concepção, o tempo objetivo pode ser considerado artificial, enquanto a duração é qualitativamente unitária, múltipla - o passado penetra no presente e o presente colore o passado – e não analisável. Os fatos da consciência não são replicáveis porque a consciência está em movimento, portanto é sempre diferente do já foi.

Nesta mesma linha conceitual, encontramos o pensamento de Soares (2013), que diz:

(...) o tempo não transcorre, é percebido, vivenciado existencialmente e narrado da mesma forma sempre. Há tempos percebidos como fluidos, leves e outros mais densos e pesados. Há tempos em que o horizonte do futuro não é minimamente discernível, porque o presente concentra em si todas as possibilidades de existência e envolve os humanos no ato fundamental de simplesmente sobreviver. Há tempos que ressoam, como o som que emana de um verdadeiro sino de bronze, e deixam um rastro que desaparece muito lentamente e outros tempos cujo som emana de um sino forjado somente com a dureza e a incomunicabilidade do ferro, que não ressoa (...) (p. 21).

Assim, o tempo subjetivo pode estar a favor ou contra a realização das necessidades e desejos humanos, dependendo, sobretudo, das escolhas realizadas e das experiências, percepções e sentimentos acerca do que se vive. Como dizem Boscolo e Bertrando (2009, p.27), “o tempo não é um objeto, mas uma abstração derivada de nossa experiência de sucessão e mudança, por um lado, e de constância dos objetos que mudam, por outro”.

O tempo fenomenológico é o tempo percebido quando o indivíduo se torna

observador de si mesmo, embora também exista o tempo cultural ou antropológico, resultante de um consenso entre os indivíduos em relação. Entre o tempo fenomenológico e o antropológico, encontramos o tempo sociológico, demarcado por cenários e situações instituídas pela sociedade, as quais regulam as relações com o tempo, como a escola, o trabalho e o Estado.

Na dimensão individual, a experiência de tempo depende da percepção de duração, dito de outro modo, daquilo que dá sentido ao tempo, tal como quando se descreve uma *experiência de Fluxo*, de Csikszentmihalyi, uma *experiência Pico de Maslow* ou uma experiência de ócio (RHODENhoden, 2009), ou seja, a duração e as qualidades da experiência percebidas, em um tempo dado, podem não ter relação com os eventos objetivos.

Contudo, sabe-se que muitos fatores interferem no sentido do tempo: fatores individuais, sociais, motivacionais, mudanças de luz e temperatura, distúrbios psíquicos e até o uso de substâncias químicas. Alguns experimentos de laboratório já comprovaram que a experiência de espaço também interfere na percepção do tempo, assim como alguns estados neuropsicológicos tornam o indivíduo mais atento a detalhes e mais ativo em uma dada unidade de tempo cronológico. Por isso, em algumas situações, como as de maior perigo ou extrema pressão, o tempo pode ser percebido como transcorrendo mais lentamente. Ao mesmo tempo, sabe-se que na experiência de meditação, por meio de técnicas orientais, uma pessoa pode passar horas em estado meditativo com a sensação de que o tempo não está passando ou que sua duração é insignificante. Assim, podemos identificar o fenômeno da alteração da percepção do tempo nos relatos de experiências de ócio caracterizadas pela absorção ou implicação, quando o indivíduo se deixa envolver completamente pelo seu fazer; pelo desafio, quando o indivíduo se sente desafiado a testar uma habilidade ou superar um limite ou pela introspecção, quando o indivíduo estabelece uma conexão profunda consigo mesmo ou com um entorno significativo. (RHODEN, 2004).

Outro fator importante na percepção de tempo é a idade. A concepção adulta de tempo para Dossey (1982) *apud* Boscolo e Bertrando (2009), é alcançada aos 16 anos. Com o avançar da idade as pessoas tem a sensação de que o tempo transcorre mais rapidamente.

Para Ornstein (1969) *apud* Boscolo e Bertrando (2009), a percepção de tempo é também demarcada pela quantidade de informação guardada num intervalo de tempo. Segundo o autor, a duração percebida aumenta com o incremento dos estímulos, com sua complexificação e em função da forma como cada indivíduo organiza esses estímulos. Por isso, indivíduos chateados sentem que “o tempo passa lentamente e a duração parece interminável”, já que o sujeito está prestando atenção a eventos desinteressantes enquanto aumenta sua experiência de duração do tempo.

A sociologia do tempo nos alerta para o fato de que a sociedade se organiza a partir de uma regularidade temporal, linear ou cíclica e é para

isso que utiliza um sistema padronizado de tempo. Entretanto, todas as formas de mensuração do tempo tinham originalmente relação com eventos naturais, como as estações do ano, as fases lunares e a alternância entre o dia e a noite.

Zerubavel (1981) *apud* Boscolo e Bertrando (2009), analisa o tempo social e aponta os horários como o fundamento da regularidade temporal, no sentido de disciplinar ou ordenar a diversificada teia de atividades que fazem parte de nossa vida, individual ou coletivamente. Nesse sentido, prevalece a regra beneditina: *omnia horis competentibus compleantur* ou “cada coisa deverá ser feita no seu devido tempo” (LANDES, 1983 *apud* BOSCOLO; BERTRANDO, 2009). Assim o *horarium* que ritmava a vida nos mosteiros medievais só pôde ser internalizado individualmente, a partir da prática coletiva de uma série de compromissos, com os quais a pontualidade - conceito até então inexistente - torna-se uma obrigação.

Mas era preciso que a regularidade monástica trasladasse dos mosteiros para o conjunto da sociedade, o que não seria possível sem uma referência mais precisa da passagem do tempo do que a marcação de tempo baseada na luz do sol. Então, surge a necessidade de um marcador de tempo: o *hologium*. Cabe salientar que os marcadores de tempo conhecidos até então, como o sino dos mosteiros e as cornetas dos militares, sempre serviram para determinar comportamentos coletivos, tais como o acordar, a hora de reunir-se com os demais, a realização de tarefas e o repouso; logo, o tempo demarcado de fora para dentro não é uma dimensão privada, porque está na esfera do coletivo e geralmente associado a uma autoridade - como a igreja, o exército, o governo, etc.

Foi na Europa protestante e calvinista que se inicia a exortação ao máximo aproveitamento do tempo. Não por acaso, também é o lugar onde se aperfeiçoa a tecnologia do relógio, que foi sendo aprimorado quanto a sua precisão. Desde então, a sociedade se relaciona com o tempo como uma verdade absoluta e irreversível, testemunhada pelo envelhecimento do corpo. Isso nos lembra também que, historicamente, o passar do tempo, nas sociedades mais antigas, sempre esteve associado a rituais ou marcadores simbólicos do ciclo vital, elementos fundamentais para a assimilação cognitiva e emocional das experiências. Dessa forma, algo passível de observação é o fato de que a sociedade contemporânea cada vez mais prescinde de rituais, abandonando tradições e se dispersando numa rede de estímulos e conexões complexas. Paradoxalmente, a máxima precisão no controle do tempo através de marcadores digitais convive com a negação da passagem do tempo e da finitude humana, ou seja, de todas as formas possíveis o homem moderno tenta subverter a ordem biológica, encurtando a infância, prolongando a adolescência e negando a velhice. Assim passamos a retratar um pouco do que acontece na contemporaneidade na relação do homem com o tempo.

O TEMPO NA CONTEMPORANEIDADE

Até este momento mencionamos algumas formas de compreender o tempo como categoria de conhecimento e fenômeno psicossocial. Entretanto, o processo de evolução histórico-cultural da sociedade fez com que a relação do homem com o tempo sofresse modificações importantes. De modo especial, gostaríamos de retratar aqui o período mais recente, denominado por alguns como pós-modernidade; hipermodernidade ou simplesmente modernidade tardia.

O sofrimento decorrente da gestão do tempo não é novidade, nem fenômeno recente. O filósofo Sêneca já lamentava que “*parte do tempo nos é arrancada, parte nos é subtraída por amenidades, e o resto escorrega de nossas mãos*”. Mas, a “compressão espaço-tempo” mencionada por Harvey (2015) tem aumentado esse sofrimento a níveis quase patológicos. Ao eliminar fronteiras e multiplicar conexões, em aceleração crescente nas esferas da vida pública e privada, empurrados pela máquina econômica, vemos aumentar a pressão pelo “tudo-ao-mesmo-tempo-agora” e crescer os dilemas pelas possibilidades não alcançadas, por tudo que deixou ou deixará de ser feito. O resultado são pessoas desnordeadas, com pressa de chegar, sem saber aonde, ou de partir, sem saber por quê. O caminho passa a ser apenas um detalhe sem significado, e a vida vai perdendo sentido.

Pesquisa divulgada pelo Ibope em dezembro de 2013 revelou que 35% dos brasileiros se sentem escravos do tempo – e que um terço dos entrevistados gostaria de comprá-lo, se isso fosse possível, dispondo-se a pagar R\$50,00 por uma hora a mais nos dias úteis e até R\$ 85,00 por uma hora a mais em dias de folga. Enquanto não se encontra uma solução para essa problemática, multiplicam-se reações na direção contrária, questionando o culto à velocidade.

A expressão “doença do tempo”, citada em 1982 pelo médico americano Dossey para se referir à “*suposição obsessiva de que o tempo está fugindo, vai acabar faltando e é preciso estar sempre pedalando cada vez mais rápido para não perder o trem*” (HONORÉ, 2007, p. 13), revela a gravidade da questão. Posteriormente, Jean-Louis Servan-Schreiber (2001) descreve a doença do tempo com o requinte de apresentar alguns de seus sintomas: agenda sempre plenamente preenchida, inclusive com tempos calculados e precisos para os deslocamentos e refeições; ansiedade frente a qualquer tempo vazio ou desocupado; sentimentos de culpa por não estar produzindo ou fazendo algo “útil” em momentos de folga, como fins de semana e feriados; grande dificuldade de se desligar dos compromissos em situações de férias.

Contudo, Balbo (1991) *apud* Boscolo e Bertrando (2009) ressalta que na sociedade atual existem tempos mortos, que não são controlados pelo indivíduo, mas governados pelo acaso, quiçá pela indiferença ou arrogância de alguns. Diz a autora: “*viver na cidade hoje comporta estresse,*

fadiga, exasperação, tédio (...) perda de tempo, nunca ter tempo, ou, então, ao contrário, para alguns o tempo vazio, um tempo que nunca passa.” (BALBO, 1991, p. 28 *apud* BOSCOLO; BERTRANDO, 2009). Mesmo assim a autora mostra-se favorável a alguma forma de organização do tempo social, já que isso pode possibilitar às pessoas a gestão do próprio tempo, com algum grau de autonomia e de escolha.

Na perspectiva de Lipovetsky (2000), a atitude que caracteriza a sociedade contemporânea ou pós-moderna é a banalização, e a marca registrada desse tempo é o vazio. A ausência de rituais marcadores da passagem do tempo em relação ao ciclo vital fala dessa banalização. Trata-se de uma era na qual se rechaça a concepção filosófica clássica grega que diferencia a aparência da realidade, ou o que é latente do que é manifesto. Isso significa dizer que na hipermodernidade se evita aprofundar a natureza reflexiva das coisas.

Nesse contexto, a análise causal e crítica é substituída por reações impensadas, passando pelo desprezo ou ironia da realidade. Assim, o barulho invade a reflexão sossegada e tudo acaba submetido ao jogo econômico e ideológico. Nesse cenário, o humano desaparece e as experiências de ócio se tornam cada vez mais escassas, já que outro elemento fundamental da equação das experiências de ócio construtivo é a consciência, ou a possibilidade de escolher com sobriedade o uso que se dá ao tempo cronológico e social.

O homem hipermoderno tende a funcionar de forma reativa e imediata, um homem moralmente flexível, apressado, dominado pelo “culto à urgência” – característica da hipermodernidade, assinalada por Nicole Aubert (2003). Para Harmut (2010), a “aceleração social” caracteriza a dinâmica central da vida contemporânea, na qual as tecnologias orientadas para eficiência e produtividade colonizam todas as esferas da vida. Mas Soares (2013) oportunamente nos lembra que são os indivíduos que se aceleram e não o tempo. São os indivíduos que contraem seus desejos e sua liberdade para responderem às exigências de uma economia regida pelos mercados financeiros e por uma sociedade que cobra desempenhos cada vez mais imediatos.

Para Soares (2013), o homem, não vive dessa forma como vítima manipulada, mas como cúmplice. Ainda que contextualizado historicamente, o homem hipermoderno é um homem sem atributos, sem clareza moral do que pode ser ou do que deve ser. Acreditando ter o domínio do tempo, perdeu completamente a noção de que “o tempo é inexplicável, poucas vezes compreendido e jamais aprisionado”.

Rosiska Darcy de Oliveira (2003) aborda a questão do tempo também na perspectiva de gênero, alertando para as dificuldades da mulher com a gestão do tempo. À mulher cabe desempenhar múltiplos papéis que demandam o cumprimento de tarefas específicas, como destinar tempo

para o companheiro(a); para os pais idosos; para os filhos; para o trabalho; para as amigas(os); para a inserção comunitária e, finalmente, um tempo para a si mesma. Afirma a autora que o tempo para si não é apenas um tempo de lazer, mas principalmente um tempo de introspecção, para pensar na vida, fazer projetos e sonhar. Rosiska Oliveira, dessa forma, descreve a necessidade de a mulher destinar um tempo para as experiências desobrigadas, livres, motivadas intrinsecamente, ou seja, para as experiências de ócio construtivo.

Oliveira (2003) trata também das diferentes realidades relacionadas ao tempo social, lembrando os últimos avanços dos EUA e de alguns países europeus relativos ao equilíbrio entre vida pessoal e profissional. Nos EUA especificamente, lembra os benefícios concedidos aos funcionários do governo; na Holanda, os contratos de tempo parcial e flexibilidade para alteração de carga horária sem justificativa por parte do empregado; na França, a jornada de 35 horas; na Suécia, a licença remunerada de 90% do último salário para o cônjuge que assume os cuidados do(s) filho(s) até este(s) completar(em) 8 anos de idade e o direito a 60 faltas anuais para cuidar da saúde dos filhos e, na Itália, as mudanças nas administrações das cidades para adaptar os horários do comércio e dos serviços públicos às necessidades dos trabalhadores, além da instituição obrigatória da Secretaria do Tempo em cidades com mais de 30 mil habitantes.

Dessa maneira, Oliveira (2003) demonstra que, na contemporaneidade, a vida acelerada e a percepção de pouco tempo dos indivíduos não são apenas uma questão subjetiva, mas também uma consequência da forma como as instituições e as sociedades se organizam.

Ao mesmo tempo, Honoré (2007) aponta para movimentos sociais relacionados ao drama da aceleração e da angústia que a sensação de falta de tempo provoca. São movimentos sociais, nascidos em diferentes partes do mundo, que surgem em resposta à pressa e ao constrangimento do tempo livre e pessoal. Primeiro foi o movimento *Artes e Ofícios* da Grã-Bretanha, que sugeria voltar a fazer coisas lenta e cuidadosamente com as mãos em oposição à industrialização, que sufocou a criatividade. Depois o movimento *Slow Food*, propondo que o ato de comer seja um processo plenamente consciente, desde a elaboração ou seleção da matéria-prima até o desfrute da convivência durante as refeições. Em seguida, o movimento *Tricot* tomou conta dos EUA na tentativa de demonstrar que era possível parar em meio ao turbilhão. Assim, o *Tricot*, por um momento, tornou-se uma espécie de “nova yoga”, como descrito por Murphy *apud* Honoré (2007) no livro “A arte de tricotar”. A autora afirma que o crescimento da prática do *Tricot* foi uma reação contra a superficialidade da vida moderna. Diz a autora: “...o tricot é uma maneira de separar tempo para apreciar a vida, para encontrar aquele significado e estabelecer essas ligações.... Quando um objeto é feito a mão, significa que alguém investiu tempo nele,

o que *lhe confere real valor*” (MURPHY *apud* HONORÉ, 2007, p. 253).

Percebemos na fala de Murphy, a revelação de uma necessidade humana, sobretudo das pessoas imersas em um estilo de vida urbano, centrado nas obrigações, no imediatismo, na correspondência de expectativas e pressões externas. Poderíamos dizer então que o *Tricot*, com esse sentido, é também uma possibilidade de gerenciar o tempo social e possibilitar a experiência de ócio construtivo.

Assim como o *Tricot*, a jardinagem, a leitura, a música e as artes plásticas tornaram-se formas de usar o tempo, as quais cresceram enormemente na América do Norte e na Europa, em decorrência da saturação do estilo de vida predominante nessas sociedades. Como observou Saul Bellow: “a arte tem a ver com a viabilização da quietude no meio do caos.” (BELLOW *apud* HONORÉ, 2007, p. 262). Além dos movimentos já mencionados, surgiram também os movimentos *Slow Cities*, *Slow Sex*, *Sociedade para Desaceleração do Tempo* e o *Movimento Devagar*, todos falando das vantagens de desacelerar para recuperar o tempo e a tranquilidade necessários ao estabelecimento de conexões importantes para os seres humanos: com pessoas, com a cultura, com a natureza, com o próprio corpo, sensações e sentimentos. (HONORE, 2007).

Kahneman (2012) também nos oferece contribuições importantes sobre as relações com o tempo na contemporaneidade. O autor desenvolve um método de estudo chamado Método de Reconstrução do Dia (*DRM - Day Reconstruction Method*) no qual os indivíduos relatavam o dia anterior de suas vidas em uma reunião de duas horas de duração. Com esse método, Kahneman chegou ao índice U - porcentagem de tempo que um indivíduo passa em um estado de desagrado. Este índice pode ser correlacionado com as atividades realizadas. Afirma o autor que o estado emocional é amplamente determinado por aquilo que prende a atenção no momento presente. Estudando o fenômeno Kahneman observou que poucos indivíduos conseguem interferir em seu estado anímico, mas alguns conseguem organizar sua vida de maneira a passar menos tempo em deslocamentos e mais tempo fazendo o que gostam e com pessoas que valorizam. A partir de seus estudos sobre as experiências de bem-estar, Kahneman sugere substituir o lazer passivo por modalidades mais ativas, como a socialização e os exercícios, afirmando ainda que “o modo mais fácil de aumentar a felicidade é controlar seu uso do tempo”. E pergunta o autor: “Você consegue achar mais tempo para fazer as coisas de que gosta?” (KAHNEMAN, 2012, p.496).

Curiosamente, Oliveira (2003) também sugere algo na mesma direção:

Quem está procurando fazer sentido fará uma reengenharia em seu tempo. Introduzir em nossas vidas uma reengenharia do tempo é construir, com nossos fragmentos, figuras coerentes, inteligíveis e luminosas como um vitral. O que é obra de artistas entregues à arte de viver (p.138).

Como é possível constatar, diferentes autores, de diferentes áreas de conhecimento e países, têm problematizado a questão da aceleração da vida, da sensação da falta de tempo e seus impactos negativos na saúde mental, na percepção de bem-estar e qualidade de vida e talvez na busca da felicidade.

Outra exigência do mundo contemporâneo é a produtividade e a “qualidade” entendida como acerto e precisão. Essas exigências geram posturas e ambientes controladores que, com maestria, censuram iniciativas diferenciadas e moldam os indivíduos para um funcionamento cada vez mais rígido. Nesse sentido, as vivências artísticas - genuínas experiências de ócio construtivo - proporcionam o enfrentamento pessoal da censura, do julgamento e da própria autocrítica. Mas é justamente na experimentação, no arriscar-se, no permitir-se errar, que o fazer artístico se constitui, possibilitando que o indivíduo experimente a autenticidade de quem realmente é ou pode vir a ser. Para Kandinsky (1996, p. 261), “a arte é o domínio do irracional, o único que resta aos homens num mundo esmagado pelo império da razão”.

Novamente observamos que as tentativas de libertação de um estado de vida insatisfatório originário do estilo de vida acelerado se relacionam diretamente com a gestão do tempo social e a viabilização de experiências qualitativamente diferenciadas das vivências de um cotidiano frenético. Quanto à gestão do tempo, parece haver a necessidade de um encorajamento individual e coletivo para que se estabeleçam limites à apropriação do tempo pessoal por parte de agentes externos, principalmente os mais estruturados, como as organizações e instituições. Mas também, nas microsferas da vida, como nas relações interpessoais com aqueles que se sentem no direito de interferir na gestão do tempo pessoal.

Quanto à qualificação das experiências, Ken O’Donnell (1990), na década de 90, já sugeria que as atividades humanas – obrigatórias ou não – fossem realizadas com mais consciência, alegando que o tempo é quase sempre ocupado com atividades e que se subtraíssemos tais tempos do tempo total de vida de uma pessoa, pouco restaria para destinar a si mesmo. A ideia, então, seria fazer tudo o que precisa ser feito com implicação, deixando-se envolver, comprometendo não apenas o corpo de modo automático, mas também a razão e as emoções. Diante dessa sugestão do autor, o problema que se apresenta é o fato de que muitos indivíduos sequer são conscientes de suas escolhas ou dos verdadeiros motivos por que estão fazendo algo. Então, como esperar que o façam com inteireza e qualidade humana?

Bem, mais uma vez somos arremessados na direção da temática do ócio construtivo, pois, sem sombra de dúvida, a educação para a valorização das experiências de ócio seria um caminho bastante promissor para se desenvolver uma maior sensibilidade humana e a consciência do que realmente vale a pena na perspectiva do *Aion* ou de uma eternidade. Uma vez

despertos e atentos para sentidos mais complexos do que apenas a sobrevivência ou o êxito econômico, descortinar-se-ia um elenco de novas possibilidades de ação e usos do tempo, baseadas evidentemente nos desejos e nas necessidades humanas mais profundas.

Não resta dúvida de que este é um tema pertinente e complexo, que engendra aspectos individuais e sociais, que vão da dimensão cognitivo-afetiva à dimensão política e econômica. De qualquer forma, também são muitos os autores que alertam para a necessidade de mudar algo na forma de se lidar com o tempo, pelo menos no âmbito social. As estratégias variam, dependendo do contexto cultural, social e econômico, assim como da personalidade, complexidade e maturidade psicológica dos indivíduos. Contudo, parece haver um denominador comum entre os autores: organizar o tempo social para apropriar-se conscientemente do tempo pessoal, desacelerando a própria vida, parece ser um caminho – ainda que este não nos prive de crises vitais e do envelhecimento. O que pode, teoricamente, parecer singelo, na práxis, por contradizer a lógica da sociedade produtivista e materialista, torna-se o desafio da vez!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUBERT, Nicole. *Le Culte de L'Urgence. La société malade du temps*. Paris: Flammarion, 2003.
- BOSCOLO, Luigi; BERTRANDO, Paolo. *Os tempos do tempo: uma nova perspectiva para a consulta e a terapia sistêmica*. Belo Horizonte: Artesã, 2009.
- CIDADE MKT. IBOPE: 35% dos brasileiros se sentem escravos do tempo. 2013. Disponível em: < <http://www.cidademarketing.com.br/2009/n/16322/ibope-35-dos-brasileiros-se-sentem-escravos-do-tempo.html>>. Acesso em: julho. 2015.
- HARMUT, Rosa. *Accélération: une critique sociale du temps*. Paris: La Découverte, 2010.
- HARVEY, David. *Condição Pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 2015.
- HAWKING, S. *Uma breve história do tempo*. São Paulo: Circulo do Livro, 1998.
- HONORÉ, Carl. *Devagar. Como um movimento mundial está desafiando o culto à velocidade*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- KAHNEMAN, Daniel. *Rápido e Devagar: duas formas de pensar*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.
- LIPOVETSKY, G. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- O'DONNELL, Ken. *A Última Fronteira, uma viagem pela consciência humana*. São Paulo: Gente, 1990.
- OLIVEIRA, Rosiska Darcy. *Reengenharia do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- RHODEN, Ieda. *Experiencias personales de ocio: desarrollo de una herramienta para identificación de sus cualidades subjetivas*. Bilbao, España: Universidad de Deusto, 2004.

- RHODEN, I. *Ócio construtivo e o desenvolvimento humano*. In: CABEZA, Manuel Cuenca; MARTINS, José Clerton de Oliveira. (Org.). *Ócio para viver o século XXI*. Fortaleza: As Musas, 2008. p. 57-78.
- RHODEN, I. *O ócio como experiência subjetiva: contribuições da psicologia do ócio*. Revista Mal-estar e Subjetividade, v.4, n.9, 2009, p.1233-1250.
- SABOIA, Iratan Bezerra. *Três tempos: o tempo na Filosofia como parte do entendimento psicológico*. In: EWAL, Ariane P.; SOARES, Jorge Coelho; SEVERIANO, Maria de Fatima V.; AQUINO, Cassio Braz (Org.). *Tempo e Subjetividades: perspectivas plurais*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro, 2013, p.375-386.
- SERVAN-SCHREIBER, Jean-Louis. *El nuevo arte de vivir el tiempo: contra el estrés*. Espanha: Paidós, 2001.
- SÊNECA, L. A. *Sobre a brevidade da vida*. Tradução de Lúcia Sá Rebello, Ellen Itanajara Neves Vranas e Gabriel Nocchi Macedo. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- SOARES, Jorge Coelho. *Sobrevivendo como vaga-lumes. Reflexões sobre o tempo d"O Homem sem Qualidade de Robert Mustil e o homem 2.0, versão acelerada, hipermoderna*. In: EWAL, Ariane P.; SOARES, Jorge Coelho; SEVERIANO, Maria de Fatima V.; AQUINO, Cassio Braz (Org.). *Tempo e Subjetividades: perspectivas plurais*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro, 2013, p. 13-32.

LAZERES E TEMPOS LIVRES, ENTRE OS ÓCIOS DESEJADOS E OS NEGÓCIOS NECESSÁRIOS

José Clerton de Oliveira Martins¹

RESUMO: Os estudos sobre o lazer, o tempo livre e o ócio no Brasil, frente às retomadas dos referidos termos pelo enfoque psicológico, nos orientam a algumas reconfigurações sobre as referidas palavras, seus conceitos e principalmente sobre o que os sujeitos realizam em sua experiência existencial. Desta forma, este artigo convoca reflexões ampliadas frente ao que vem se observando no campo empírico a partir do viés da psicologia, antropologia e filosofia. Desta forma, aqui tratamos dos termos a partir da apreensão de uma realidade contemporânea complexa que aporta em suas características a liquidez, o apressamento da temporalidade social e o consumismo. Assim, guiados pela questão “o que é lazer no Brasil?”, “o que significa “livre” ao tomarmos um certo recorte do tempo social?” e “o que é ócio?”, apreendido a partir das ampliações que os novos estudos vem apontando, seguiu-se uma busca a partir de obras de autores relevantes e oferecemos apreensões para discussões.

PALAVRAS-CHAVE: ócio, lazer, tempo livre, contemporaneidade.

ABSTRACT: The studies about recreation, free time and leisure re-taken by psychological focus guide us to some reconfigurations on those words, concepts, and especially on the subjects held in their existential experience. Thus, this article calls enlarged reflections in front of what has been observed in the empirical field from the bias of psychology, anthropology and philosophy. Accordingly, here we treat the terms from the apprehension of a complex contemporary reality that brings in their liquidity characteristics, the expediting social temporality and consumerism. Therefore, guided by the question, “what is recreation in Brazil?”, “what does “free” mean when making a certain cut of social time?” and “what is leisure?” apprehended from the expansions that new studies have pointed out, so from these indicators followed a search from relevant authors works and from them we offer apprehensions for future discussions.

KEYWORDS: leisure, recreation, free time, contemporaneity.

¹ Doutor em Psicologia pela Universidad de Barcelona. Pós-doutorado em Estudios de Ócio pela Universidad de Deusto. Professor Titular da Universidade de Fortaleza.
E-mail: jclertonmartins@gmail.com

Sabe-se que nas sociedades pré-industriais, as atividades lúdicas, hoje atribuídas ao lazer, estavam ligadas ao culto, à tradição, às festas etc. Não existia de fato um “lazer” enquanto atividade praticada no “tempo liberado”, pois a todo momento os sujeitos tomavam para si um engajamento na ludicidade criativa presente em todas as suas ações, que ao mesmo tempo seriam de integração, trabalho e formação pessoal. Assim, as atividades de trabalho envolviam algo da ordem do lúdico e eram perpassadas pelo prazer criativo.

Nessas sociedades, o trabalho integrava elaborações naturais do cotidiano e nele estavam contidas diversões, brincadeiras, a questão do jogo e assim por diante; o tempo subjetivo e o tempo de trabalho possuíam intrínsecas relações. Vale ressaltar que, ainda hoje, em sociedades e grupos culturais nos quais a industrialização não foi hegemônica, esse viés do caráter lúdico e criativo (que atualmente se associa às práticas de lazer) ainda se faz presente em atividades laborais, que não compõem o modelo industrial clássico de produção.

Como dito anteriormente, o termo tempo livre pressupõe diretamente uma alusão a um tempo de “não-liberdade”, ao qual se opõe por definição. “Tempo livre de quê?”, poderíamos perguntar. Na realidade, a denominação de tempo livre, apesar de ser considerada desde os antigos gregos, adquire relevo a partir de sua oposição à concepção moderna de trabalho. A noção de um tempo livre de trabalho conduz a uma ideia negativa deste último, ou seja, faz sobressair o caráter impositivo da atividade laboral. Nessa perspectiva, o tempo livre reduz-se a uma referência temporal objetiva e implica uma divisão da unidade do tempo.

De acordo com Dumazedier (1979), no período pós-industrial, o que passa a ser considerado lazer é exercido à margem das obrigações sociais, em um tempo que se relaciona a uma liberação dessas obrigações. O lazer surge nesse contexto, nesses tempos, como um âmbito destacado para o descanso e a retomada das forças laborativas, voltado para o desenvolvimento da personalidade (em termos utilitaristas) e para a diversão.

O sociólogo Renato Requixa compreendeu lazer como “uma ocupação não obrigatória, de livre escolha do indivíduo que a vivencia e cujos valores propiciam condições de recuperação e de desenvolvimento pessoal e social” (1977, p. 11). Na sua compreensão, o autor ressaltava que o ambiente urbano industrial permitiu que o trabalhador fosse dispor de um tempo liberado com tendências a aumentar. Entende-se que sua análise se faz importante para o pensamento sobre o lazer no Brasil, pois o orienta rumo à compreensão de que o tempo livre é um elemento indispensável para o desenvolvimento do lazer e do ser humano.

Marcellino (1983) apoia seu raciocínio nas teorias de Dumazedier e mostra o lazer como uma atividade desinteressada, sem fins lucrativos, relaxante, socializante e liberatória. Para este autor, a democracia política e

econômica é condição básica, ainda que não suficiente, para a verdadeira formação de uma cultura popular e para a eliminação das barreiras sociais que inibem a criação e a recriação das práticas culturais vigentes.

Ainda a partir dos pressupostos de Dumazedier, Camargo (1989) define o conceito de lazer como um conjunto de atividades que devem reunir certas características, tais como gratuidade, prazer, voluntariado e libertação, centradas em interesses culturais, físicos, intelectuais, artísticos e associativos, todas elas realizadas no tempo livre, entendendo por livre, como aquele liberado ou conquistado, historicamente, sobre a jornada de trabalho profissional e doméstica, que interfere no desenvolvimento pessoal e social dos indivíduos.

Nas definições supracitadas, observa-se que o caráter libertador do lazer é resultado da livre escolha do indivíduo – embora ela não exista de forma absoluta e plena, uma vez que a livre escolha está demarcada por condicionamentos diversos, sobretudo socioeconômicos.

Novos investigadores surgem elaborando abordagens críticas aos estudos do lazer no Brasil, explicitando a necessidade de visualizarmos o fenômeno como fruto de um processo socioeconômico específico da realidade brasileira, chamando a atenção, ainda, para a premência de se observar o lazer enquanto elaboração social, orientado por relações de trabalho, capital e dominação (AQUINO; MARTINS, 2007).

Dentro destas perspectivas, Mascarenhas (2005) nos apresenta algumas observações contundentes sobre as apropriações do lazer pelo capital:

(...) o fato é que tendencial e predominantemente o que [o lazer] constitui mesmo é uma mercadoria cada vez mais esvaziada de qualquer conteúdo verdadeiramente educativo, objeto, coisa, produto ou serviço em sintonia com a lógica hegemônica de desenvolvimento econômico, emprestando aparências e sensações que incitam o *frenesi* consumista que embala o capitalismo avançado. (...) o que estamos querendo dizer é que num movimento como nunca antes se viu o lazer sucumbe de modo direto e irrestrito à venalidade universal. A mercadoria não é apenas uma exceção no mundo do lazer como antes, mas sim a regra quase geral que domina a cena histórica atual (p. 141).

As elaborações conceituais do lazer no Brasil trazem consigo uma característica peculiar: evidenciam os processos históricos de desenvolvimento industrial do país, que revelam hoje comportamentos surgidos ainda em um cenário de colônia escravagista. Essas elaborações conceituais explicitam que o panorama industrial brasileiro – e, conseqüentemente, a relação patrão-empregado – apoia-se em práticas configuradas desde as relações senhor-escravo, que disciplinavam e controlavam o tempo livre dos subordinados.

Nesta perspectiva, Marcassa (2002) demarca que o lazer surge no cenário do chamado desenvolvimento industrial brasileiro associado à

tradição colonial, convocando para si todo tipo de intervenção e controle, submetido a um modelo de condenação moral que busca ajustar o antigo modo de vida às exigências da produção capitalista.

Em suma, a forma de se pensar e elaborar o lazer nesses tempos representa um processo de institucionalização da vida cultural que influenciou a compreensão do que é tempo livre e lazer no âmbito brasileiro. A postura de controle sobre o tempo liberado dos ambientes do trabalho fomentou a formação dos trabalhadores para a disciplina do trabalho formal. Assim, enquanto o lazer no Brasil nasce sob a égide do tempo liberado do trabalho – e não “livre” em termos subjetivos – o ócio representa neste contexto disciplinador o lugar dos vícios e pecados, da preguiça, da vadiagem e de toda sorte de liberdade marginal.

Levou algum tempo para que o ócio pudesse sair do âmbito da preguiça e passar a representar algo maior, que integra a dimensão do liberatório, do gratuito, do hedonismo e do pessoal, sendo tais fatores não condicionados inteiramente pelo lado social, e sim pelo modo como cada um apreende-os para si, enquanto experiência recriadora – muito embora, desde sempre, a Antiguidade mítico-erótica revelasse tais potencialidades.

A palavra ócio deriva do latim, *otium*, que significa o fruto das horas vagas, do descanso e da tranquilidade, carregando consigo o sentido de ocupação suave e prazerosa. Porém, como o ócio abriga a ideia de repouso, parada desejada, momento para deixar vagar os pensamentos, foi fácil confundi-lo com ociosidade nas sociedades que atribuíram ao trabalho um caráter divino – ou, de maneira mais espiritual, uma forma de adorar a Deus. Essa compreensão do ócio como atividade nociva é totalmente oposta ao que se propaga sobre o ócio enquanto contemplação (nas culturas helênicas, principalmente), além de estar impregnada da mentalidade puritana, na qual o ócio carregou por muito tempo o título de “pai de todos os vícios”.

Dessa forma, o trabalho se reafirma como fonte de todas as virtudes, e, conseqüentemente, a jornada de trabalho aumentaria de maneira assustadora, gerando assim descompensações psicossomáticas na grande maioria das pessoas, conforme defendem Paul Lafargue e Bertrand Russell, críticos da mistificação do trabalho e de seu excesso desnecessário (AQUINO; MARTINS, 2007).

O conceito de ócio na atualidade tem sido fonte de polêmica no Brasil. As traduções orientam equívoco. As apropriações específicas sobre o que cada termo aplicado orienta também são âmbitos de apreensões impróprias. Exemplificando tal situação, falamos das situações frequentes das traduções para o português do Brasil da palavra em espanhol, *ocio*, traduzida de forma generalizada por lazer no Brasil.

Considerando que tal situação é geradora de equívocos na compreensão dos termos ócio e lazer, inclusive no âmbito latino-americano, no qual

todas as possibilidades culturais de ócio não equivalem a todos os contextos de apreensão, as questões sobre atividade e experiência podem definir encaminhamentos mais sociais ou subjetivos.

Trata-se do que ocorre na tradução de obras de autores espanhóis para o português, tradução esta que generaliza o termo *ocio* (espanhol) pelo termo *lazer* (português). É interessante esclarecer que em língua espanhola não existe a palavra *lazer*, e o termo que dela mais se aproxima é, simplesmente, *ocio*. No entanto, no Brasil, a palavra portuguesa *ócio* abrange algo além do que o que chamamos de *lazer* e não é apenas “ociosidade”.

Voltando ao tema, enquanto os brasileiros possuem duas palavras distintas que carregam significados também distintos, mas que resguardam aproximações, os espanhóis lidam com uma única palavra, *ocio*, que carrega em si várias particularidades, incluindo as características de nosso *lazer*. Daí na Espanha serem comuns adjetivos que caracterizam o tipo de ócio ao qual se quer se referir: *ócio comercial*, *ócio consumista*, *ócio autotélico*, *ócio exotélico*, *ócio nocivo* etc.

No Brasil, o termo *ócio* sempre esteve ligado à sua significação negativa por conta de questões culturais que nos envolvem, sobretudo quando, no senso-comum, equivale a “ociosidade”. Apenas recentemente descobriu-se a outra face da palavra, como lugar de criação, âmbito do pensamento criador e transformação subjetiva e social. Na língua portuguesa, a categorização e a distinção entre *ócio* e *lazer* sugerem cuidados a fim de evitar generalizações superficiais capazes de comprometer os significados revelados, principalmente, na experiência subjetiva.

Dentro do que foi revisitado aqui, consideramos que o tempo livre, tal como o concebemos hoje, adveio da natureza cronológica que atinge seu apogeu na sociedade pós-industrial. Ou seja, é da liberação do tempo de trabalho que elaboramos a ideia do chamado tempo livre. Nessa concepção, o tempo livre é originário, tomado, suprimido da liberação de obrigações externas; em outras palavras, é o próprio tempo de trabalho, que de livre nada possui.

A popularização da expressão “*ócio criativo*” no Brasil, a partir do trabalho do sociólogo italiano Domenico De Masi, incitou possibilidades novas sobre a palavra e o conceito de *ócio*, o que fomentou discussões e estudos sobre as apropriações do termo, talvez motivados pelo aparente paradoxo: como algo que é compreendido como *ociosidade* (lugar da inação) pode ser *criativo*?

A ideia do “*ócio criativo*” como um modelo a ser perseguido por pessoas e organizações, na busca de um modo de viver e trabalhar criativamente a partir da redução do tempo de trabalho – descentralização da empresa como lugar de trabalho –, correu o Brasil, e logo questões sobre esse novo/velho conceito explodiram em discussões que ecoam até agora. A inserção do pretencioso “*ócio criativo*” no cenário brasileiro fez

com que se retomassem as apropriações sobre o ócio de um modo geral, e essas reflexões apontaram alguns aspectos interessantes. Por exemplo, diferentemente do ócio, que carrega como valor em si (autonomia subjetiva, livre escolha, autotelismo etc.), o ócio criativo de De Masi alberga em sua possibilidade não ser nem compensação escapista às insatisfações do trabalho, nem ser instrumento para a recuperação da força de trabalho. Enfim, o ócio criativo parece ser o próprio trabalho, numa versão que convoca elementos retirados da ação de trabalhar produtivamente, tais como criatividade, ludicidade ou flexibilidade nas formas para exercê-lo.

Tais proposições nos fazem repensar sobre as possibilidades de novas construções sobre o ócio numa contemporaneidade consumista, apressada e acelerada. Ou seja, o fato de o trabalho realizado no âmbito de alguma autonomia ser confundido com ócio convoca alguns posicionamentos mais cuidadosos.

ÓCIO INTEGRA A CONDIÇÃO DE SER

Encontramos em Cuenca (2003) a afirmação de que o ócio não deve ser identificado com o tempo livre, uma vez que este último não define a experiência humana em si. A identificação que se produziu entre ócio e tempo livre é produto dos estudos da sociologia do trabalho, difundidos de forma ampla, dissociados das outras possibilidades de apropriações às quais esta categoria está exposta. Tal fato dificultou a compreensão do ócio, pois a sociologia do trabalho não contempla a percepção psicológica.

Assim, não podemos afirmar *a priori* que no tempo liberado das obrigações reside experiências de ócio. A categoria tempo livre é um indicativo de condição livre impressa e percebida pelo próprio sujeito, onde quer que ele se encontre, qualquer que seja a situação em que está inserido. A expressão “tempo livre” se torna importante nessa relação por causa da palavra livre, que sugere um exercício humano voluntário de identidade, desejo, reconhecimento e autorreconhecimento. A partir desses enfoques psicológicos, o ócio vem sendo definido como “liberdade de e para” (CUENCA, 2003).

É possível distinguir uma experiência comum de uma verdadeira experiência. Larrosa (2002) e Cuenca (2003) nos mostram que a experiência comum se relaciona com qualquer ação da vida cotidiana, incluindo nossas rotinas, nas quais tudo acontece e nada nos toca, dada a ausência de sentido dessas atividades trivializadas.

Em suas pesquisas, Csikszentmihalyi & Csikszentmihalyi (1998) consideram que a experiência ótima seria marcada por uma sensação de plenitude e integração percebida entre o sujeito e o ambiente, na qual o próprio indivíduo se confunde com o meio, mergulhando em uma espécie de fluxo mental caracterizado pelo prazer e pela sensibilidade aflorada.

REFLEXÕES FINAIS

A partir do apreendido, inferimos que na contemporaneidade o tempo convém ser considerado uma ideia polissêmica. Em assim sendo, deveríamos pensá-lo não apenas como uma variável mensurável e quantificável, mas sim como possibilidade relativa e subjetiva.

Para além de sua elaboração com base nas apreensões externas sistematizadas a partir de instituições sociais, legais, etc., conceitos e palavras, tais como ócio, tempo livre e lazer, convocam em si diferentes significações a partir das vivências humanas que revelam possibilidades outras.

Nesta conjectura, e tomando os termos aqui tratados, ócio, tempo livre e lazer como algo inerente à existência, percebemos que persiste no tempo presente um sujeito desejoso de vida, de protagonismo, presença e ação e que tal possibilidade representa um pensamento alinhado ao afã desse sujeito contemporâneo – não obstante, um sujeito exausto, imerso em um “consumir frenético, dado que o sentido de ser, nos apelos contemporâneos está projetado em coisas e perdido no mundo das coisas, segue em busca de um tempo a ser impresso por si mesmo, pleno de si, carregado de sentido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AQUINO, C. A.; MARTINS, J. C. *Ócio, lazer e tempo livre na sociedade de consumo e do trabalho*. Revista Mal-Estar e Subjetividade, n.2, v.7, p. 479-500, 2007.
- BAUMAN, Z. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadorias*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BERIAÍN, J. *Aceleración y tiranía del presente. La metamorfosis em las estructuras temporales de la modernidad*. Barcelona: Anthropos, 2008.
- CAMARGO, L. O. *O que é lazer*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- CSIKSZENTMIHALYI, M. & CSIKSZENTMIHALYI, S. *Experiencia Optima: Estudios psicológicos del flujo em la consciência*. Bilbao: Descleer de Brower, 1998
- CUENCA, M. C. *Ocio humanista, dimensiones y manifestaciones actuales del ocio*. Documentos de Estudios de Ocio, s/n, v.16. Bilbao: Instituto de Estudios de Ocio/ Universidad de Deusto, 2003.
- DE MASI, D. *O Ócio Criativo*. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.
- DUMAZEDIER, J. *Lazer e cultura popular*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- _____. *Sociologia empírica do lazer*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- LARROSA, J. *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*. Revista Brasileira de Educação, s/n, vol.19, p. 20-28, 2002.
- LIPOVETSKY, G. *A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo*. Lisboa: Edições 70, 2007.
- MARCASSA, L. *A invenção do lazer: educação, cultura e tempo livre na cidade de São Paulo (1888-1935)*. 2002. Dissertação (Mestrado em Educação Brasileira), Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO, Brasil, 2002.

- MARCELLINO, N. C. *Lazer e humanização*. Campinas: Papirus, 1983.
- MARTINS, J.C.O.; BAPTISTA, M.M. *O Ócio nas Culturas Contemporâneas: Teorias e Novas Perspectivas em Investigação*. Coimbra/Portugal: Gracio Editor, 2013.
- MASCARENHAS, F. *Entre o ócio e o negócio: teses acerca da anatomia do lazer*. 2005. Tese (Doutorado em Educação Física), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil, 2005.
- MUNNÈ, F. *Psicosociología del tiempo libre: um enfoque crítico*. México: Trilhas, 1980.
- REQUIXA, R. *O lazer no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1977.
- RUSSELL, B. *O elogio ao ócio*. Rio de Janeiro: Sextante, 2002.

LAZER E EDUCAÇÃO INFANTIL EM SÃO PAULO: O PROGRAMA CURUMIM E OUTROS EVENTOS

Alexandre Francisco Silva Teixeira¹

RESUMO: Este artigo objetiva percorrer alguns projetos de lazer e educação ocorridos na cidade de São Paulo, com destaque para o “Programa Curumim”, realizado pelo Sesc SP na unidade operacional de Santana, localizada na zona norte. Esta investigação incorporou uma variada documentação com destaque para os registros fotográficos das práticas do programa em questão.

PALAVRAS-CHAVE: lazer, educação, São Paulo e Sesc SP.

ABSTRACT: This article aims to bring out some leisure and education projects developed in São Paulo city, mainly the “Curumim Program”, conducted by Sesc SP in Santana neighborhood in the north area of São Paulo. This research incorporated a great range of documents highlighting the photographic records of the program’s practices in question.

KEYWORDS: recreation, education, São Paulo city and Sesc SP.

O surgimento da metrópole interferiu diretamente no espaço citadino e provocou uma rápida transformação em suas estruturas. Assim, as casas, as ruas, os parques e as praças tornaram-se fisicamente reduzidos pelos efeitos do adensamento urbano. Nesse cenário, a ocupação do tempo livre na cidade² organizou-se de outras formas para garantir segurança, acessibilidade e diversificação cultural.³

Uma das estratégias para as práticas do lazer foi agregá-la às dinâmicas educacionais. Por esse caminho, a educação não formal avançou, ganhou espaço nas formas de ocupação do tempo livre e tornou-se uma ferramenta para a solução de algumas questões sociais.⁴

1 Mestre em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP, 2015). Trabalha como Instrutor Infante Juvenil no Serviço Social do Comércio do Estado de São Paulo, Sesc SP desde 2006. E-mail: alexandreteixeira@santana.sescsp.org.br

2 PADOVANI, Eliane Guerreiro Rossetti. “A Cidade: o espaço, o tempo e o lazer”. In: GERARDI, Lucia Helena de Oliveira (Org.). *Ambientes - estudos de Geografia*. Rio Claro-SP: Edição Programa de Pós-graduação em Geografia, UNESP, 2003, p. 176.

3 “As metrópoles possuem, desta forma, ritmos diversos e dialéticos. Os bairros, principalmente os mais carentes, conservam os espaços públicos e privados, em alguns casos, como áreas de diversão, do lúdico. Não podemos, mesmo assim, generalizar essa perspectiva, pois em vários bairros tanto o espaço público quanto o privado são de difícil acesso, seja pela insegurança, seja em decorrência da questão financeira.” PADOVANI, op. cit., p. 173.

4 “Os resultados do trabalho escolar entram cada vez mais em concorrência com o conjunto dos conteúdos da prática do tempo livre.” DUMAZEDIER, Joffre. *A revolução cultural do tempo livre*. Tradução e revisão técnica de Luiz Otávio de Lima Camargo. Colaboração de trad. Marília Ansarah. São Paulo: Studio Nobel, Sesc, 1994, p.74.

Entre as iniciativas que uniram lazer e educação na cidade de São Paulo estão os Parques Infantis⁵, dirigidos por Mário de Andrade, e que representavam as primeiras experiências práticas do novo órgão criado pela Prefeitura de São Paulo. Com a intenção de trazer as famílias operárias para atividades culturais⁶, a proposta foi estrategicamente dirigida para crianças desde a pré-escola até a adolescência. O programa consistia em atividades educacionais não escolares que pretendiam gerar uma cidade mais humanizada. Assim, eram programados jogos, brincadeiras e atividades relacionadas ao folclore e à cultura nacional.

O pioneiro espaço dedicado ao tempo livre das crianças teve suas bases conceituais balizadas na Escola Nova⁷ e propiciava um ambiente de arte envolvente e educativo, porém preenchido pela estética cultural hegemônica proveniente das classes sociais privilegiadas⁸. Em 1937, os Parques Infantis estruturaram o clube de menores operários no período noturno, onde eram recebidos meninos trabalhadores entre 12 e 17 anos em práticas educacionais nos moldes do projeto implantado pelo Departamento de Cultura do Município de São Paulo.⁹

5 “A infância e a classe operária são a meta do Parque Infantil, como instituição planejada para difundir a cultura dos grupos privilegiados e a cultura popular em prol da humanização da cidade e benefício da maioria da população.” DINES, Yara Schreiber. *Cidadelas da Cultura no Lazer: Uma reflexão em Antropologia sobre o SESC/São Paulo*. São Paulo: Ed. Sesc SP, 2012, p. 241.

6 “É possível imaginar – e de fato assinalar – exemplos em que um conceito hierárquico de cultura socialmente aceito e aprovado esteja ancorado na estrutura social por outras funções que não os artificios protecionistas de uma elite hereditária bem instalada.” BAUMAN, Zygmunt. *Ensaio sobre o conceito de cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 96.

7 “Na constituição de um discurso renovador da escola brasileira, a “Escola Nova” produziu enunciados que, desenhando alterações no modelo escolar, desqualificavam aspectos da forma e a cultura em voga nas escolas, aglutinadas em torno do termo “tradicional”. Era pela diferença quanto às práticas e saberes escolares anteriores que se constituía a representação do “novo” nessa formação discursiva. Operavam-se, no entanto, apropriações do modelo escolar negado, ressignificando seus materiais e métodos.” LOPES, Eliana Marta Teixeira; FARIA FILHO, Luciano Mendes; VEIGA, Cynthia Greive (Orgs.). *500 anos de Educação no Brasil*. Belo Horizonte-MG: Autêntica, 2007, p. 497.

8 “Simmel vê o fenômeno da aristocracia como resultado de um tipo particular de sociedade que só pode existir se produzir ad aeternum um estrato de tipo aristocrático e os princípios culturais correspondentes.” BAUMAN, Zygmunt. *Ensaio sobre o conceito de cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 96.

9 DINES, Yara Schreiber. *Cidadelas da Cultura no Lazer: Uma reflexão em Antropologia sobre o SESC/São Paulo*. São Paulo: Ed. Sesc ESC/SP, 2012, p. 242.



Imagem 01: Mário de Andrade entre as crianças no Parque Infantil, 1937

A imagem retrata Mário de Andrade entre um grupo de infantes. É difícil identificar, pelos trajés, a manifestação cultural em questão, mas é possível que estejam se preparando para uma apresentação folclórica.

A preocupação em organizar o lazer no cotidiano educacional paralelo à escola, principalmente na infância, esteve presente também em instituições do sistema “S”¹⁰.

Uma dessas formas foi a revista “Sesinho” (1947 – 1960), que teve direção do veterano na literatura infantil Vicente Guimarães¹¹

Financiada pelo Serviço Social da Indústria – SesiESI, a revista tinha como alvo o público infantil das famílias operárias no Brasil e incentivou a educação formal e informal por meio de contos, lendas, parábolas, poesias, trabalhos manuais, história em quadrinhos e jogos relacionados ao tema de cada edição da revista.

Tal publicação adentrava o universo infantil por meio de um

10 “O termo “S” é uma denominação que se generalizou para descrever um conjunto de instituições inicialmente composta pelo Sesc, Sesi, Senac e Senai. Após a década de 1990 passou a contar também com o Sebrae (Serviço Brasileiro de Apoio a Micro e Pequenas Empresas), o Sest (Serviço Social do Transporte), o Senat (Serviço Nacional da Aprendizagem do Transporte) e o Senar (Serviço Nacional de Aprendizagem Rural).” REGO, Mauro Lopes. A responsabilidade social como resposta do sistema “S” ao ambiente institucional brasileiro pós década de 1990: o caso Sesc. Dissertação (Mestrado em Administração), Escola Brasileira de Administração Pública e de Empresas-Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2002, p.12.

11 Publicou mais de 40 livros, sendo “João Bolinha Virou Gente” o mais conhecido; fundador e diretor das revistas infantis: “Era Uma Vez” e “Sesinho”. Criador do suplemento infantil do jornal “O Diário Católico” de Belo Horizonte no início da década de 40, considerado o primeiro da América do Sul. Outra iniciativa pioneira foi a criação da “Hora da História”, quando contava histórias para crianças no “Minas Tênis Club” de Belo Horizonte. https://pt.wikipedia.org/wiki/Vicente_Guimaraes

personagem, “Sesinho”, representado por um menino branco, cabelos escuros e lisos e faces rosadas. Sua apresentação asseada, de cabelos penteados, incorporava um menino que, entre muitas outras brincadeiras, pescava, brincava com bambolê, jogava bolinha de gude e construía barcos de papel. O personagem foi apresentado para seus leitores, desde a primeira edição, como um estereótipo de bravura, saúde e beleza. Sua colocação social como integrante de uma família de trabalhadores criava uma identificação com as realidades das crianças leitoras da revista e, já na primeira edição, “Sesinho” foi apresentado como futuro técnico da indústria.¹²

A revista infantil financiada pelo Sesi parou de circular em 1960, apesar de suas publicações, ilustrações e quadrinhos representarem uma inovação editorial para a área educacional no Brasil. Tal veículo de comunicação reafirmou religiosidade, estudo e obediência por meio de uma linguagem carregada de moralismo e civismo, gancho que deu continuidade às propostas do Estado Novo, contraditoriamente¹³, em um período considerado de redemocratização.

Mesmo com seu reconhecimento no ambiente escolar público, sempre se manteve como recurso paradidático entre alunos e professores. A utilização dos quadrinhos como linguagem deu à revista, no início, um tom irreverente.

Os quadrinhos após 1960 já estavam consolidados como material de cultura e lazer fora das temáticas didáticas e cívicas.¹⁴ Diante dessa situação, o SesiESI passou a investir em outras formas de publicação, como folhetos e impressos para divulgação institucional. Sua recente tentativa em relançar a revista demonstra reconhecimento, no entanto a nova publicação se apresenta diferente. Sua distribuição ficou restrita às escolas do SesiESI e assumiu um valor interno institucional.

12 “SESINHO seria, então, o ídolo com quem as crianças podiam se identificar plenamente, atingindo as mesmas características e desenvolvendo as mesmas tarefas que ele. Isto se tornaria possível se os leitores vivenciassem uma Educação adequada, que exigia disciplina e empenho de sua parte.” BRITES, Olga. *Infância, trabalho e educação: a Revista Sesinho (1947 - 1960)*. Bragança Paulista: Ed. Universitária São Francisco, 2004, pp.49-50.

13 Mais uma vez, é verdade que sempre é possível exercer controle social por meio do emprego de doutrinas absurdas, ambíguas, incoerentes e ininteligíveis. BAUMAN, Zygmunt. *Ensaio sobre o conceito de cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 96.

14 “A eficácia do combate aos quadrinhos como má literatura perdeu força e também sua recuperação numa dimensão didática e cívica (como feita por Sesinho) deixou de ter sentido.” BRITES, Olga. *Infância, trabalho e educação: a Revista Sesinho (1947 - 1960)*. Bragança Paulista: Ed. Universitária São Francisco, 2004, pp.49-50.

A revista “Sesinho” disseminou inicialmente o ideal da família operária, segundo os próprios empresários da indústria. Sobre a tentativa de relançar a revista, observou-se que tal discurso social mobilizador perdeu força nos anos 1990 nas camadas populares.¹⁵

As manifestações do lazer agregadas à educação, quando vinculadas a instituições sociais, estão imbuídas de diferentes interesses e identidades. No caso do Serviço Social do Comércio - SescESC, as políticas de ação para o lazer agregaram-se a valores socioeducativos e foram, no decorrer do tempo, tomando diferentes formatos.

A partir da construção do primeiro Centro Cultural e Desportivo “Carlos de Souza Nazareth”, atual “SescESC/ Consolação”, as programações começam a contar com maior infraestrutura e diversidade. Essa condição estrutural mais ampla possibilitou, também, novas condições para as atividades dirigidas às crianças.

Uma dessas ações, o projeto “A Escola Vai ao Teatro”, que ocorreu em 1968, mobilizou muitos estudantes de ensino médio e fundamental com a intenção de trazê-los para momentos de apreciação teatral.



Imagem 02: A escola vai ao teatro, 1968.¹⁶

A imagem 02 mostra alunos e professores organizando-se na entrada do Teatro Anchieta para uma sessão teatral com adaptação do texto literário “A Moreninha”, de Joaquim Manuel de Macedo.

¹⁵ Ibidem, pp.150-151.

¹⁶ DINES, Yara Schreiber. *Cidadelas da Cultura no Lazer: Uma reflexão em Antropologia sobre o SescESC /São Paulo*. São Paulo: Ed. Sesc ESC/SP, 2012, p.89.

Pelo êxito que as atividades direcionadas para o público infantil tiveram, as programações das unidades fixas do Sesc SPESC/SP perceberam que uma parcela das atividades deveria ser efetivamente dirigida à criança.

Na mesma época, surgiu o “Miniesporte”, prática esportiva com regras e dimensões adaptadas ao público infantil.



Imagem 03: Miniesporte SescESC, iniciação ao tênis, 1982.¹⁷

A imagem 03 retratou crianças atentas durante uma atividade de tênis, o que pontua tendências na programação do Sesc ESC/SP em democratizar diferentes práticas esportivas.

São essas programações que irão futuramente se organizar na instituição para a formação do Programa Curumim¹⁸, e nesse contexto, o SescESC do Estado de São Paulo elaborou o “Plano Integrado de Desenvolvimento Infantil” (PIDI) em 1986.¹⁹ Seu propósito maior era incluir crianças em atividades processuais em ambientes de lazer.

¹⁷ Ibidem, p.104.

¹⁸ BARRA, Lilia Marcia, Projeto Curumim: O gerenciamento do lazer infantil no SescESC/ Taubaté. Monografia (Especialização MBA), Departamento de Economia e Contábeis da Universidade de Taubaté, 2001, p. 57.

¹⁹ O documento “O Programa de Integração de Desenvolvimento Infantil – PIDI – tem por fim promover o desenvolvimento integral da criança, suprimindo as lacunas deixadas pela escola e pela família, relativizando o peso das desigualdades sociais no acesso à produção e ao usufruto dos bens culturais, no sentido da formação de cidadãos conscientes e participativos da vida em sociedade, num contexto de mudança fortemente marcado por novos valores e pelo impacto das transformações tecnológicas.” PEREIRA, Jesus Vasquez (Coord.). Programa Integrado de Desenvolvimento Infantil – PIDI. Serviço Social do Comércio Administração Regional no Estado de São Paulo. São Paulo, 1980, p. 21.

A partir desse plano, foi criado o Programa Curumim em 1988. Ele consiste em atividades processuais desenvolvidas por todas as unidades do Estado de São Paulo, de fevereiro a dezembro, com recesso em julho, e destina-se preferencialmente a filhos de comerciários de baixa renda, e eventualmente, outras crianças na faixa etária de 07 a 12 anos. Tal programa caracteriza-se por um conjunto de atividades permanentes e especiais, que abrangem iniciação aos esportes, música, dança, teatro, artes plásticas e estudos do meio (relações com a sociedade, a natureza, a ciência e a tecnologia), alimentação, exames médicos dermatológicos e saúde bucal. Toda a programação do “Programa Curumim” é gratuita e desde a sua criação teve como finalidade facilitar o processo de socialização e estimular a autonomia da criança.

Segundo os pressupostos e diretrizes do PIDI, que se tornou uma espécie de estatuto do “Programa Curumim”, percebeu-se o reconhecimento de que a família, a escola e os órgãos de assistência se revelaram insuficientes para suprir as carências infantis. A atitude tomada pelo SescESC paulista ao criar o programa foi oferecer serviços mais variados possíveis para crianças dependentes de comerciários inscritos no SescESC/ SP. Tal iniciativa possibilitou uma ação processual com finalidades educativas durante as atividades de lazer infantil, e sua criação atendia a uma pressão social por ações efetivas em prol da criança sem alternativas de convivência fora a escola.

Para a instituição, as grandes transformações sociais, tecnológicas e culturais que se operam na sociedade não podem ficar à margem de uma ação voltada à formação das crianças. Torna-se de fundamental importância, portanto, além das atividades escolares, ações que promovam o desenvolvimento das sensibilidades físicas e cognitivas, juntamente com a introdução de conteúdos que permitam à clientela infantil uma compreensão mais ampla e, principalmente, mais contemporânea da sociedade em que vive.

Temas como meio ambiente, ciência e tecnologia, sociedade, economia, cultura, dentre outros, devem necessariamente ser objeto de especial atenção para a ação técnica dos instrutores e coordenadores pertencentes à equipe do “Programa Curumim”.²⁰

Para conciliar educar e divertir, objetivos aparentemente opostos, o Sesc SP utilizou sua experiência com os adultos, já que a partir de 1970 o lazer ampliava seu campo de ação para além da assistência. Atualmente, pode-se afirmar que estruturas sociais, como a escola e a família, podem agregar valores positivos por meio do lazer. Para a instituição, essa prática é entendida como um processo de educação permanente e continuada.

20 PEREIRA, Jesus Vasquez (Coord.). Programa Integrado de Desenvolvimento Infantil – PIDI. Serviço Social do Comércio Administração Regional no Estado de São Paulo. São Paulo, 1980, p.10.

O programa em questão é uma alternativa cultural e socioeducativa direcionada ao público infantil. Para o SescESC/ SP, “cCultura” engloba um conjunto imenso de expressões corporais, artesanais, turísticas e artísticas que ficam geralmente inibidas nas práticas escolares²¹. O conteúdo do programa deve propor a remoção de barreiras materiais e bloqueios preconceituosos que impeçam o interesse das crianças pelas práticas de tais atividades.²²

A metodologia orientada para as atividades do programa mantém a necessidade intrínseca da criança pelo jogo e pela brincadeira. Nesse sentido, o elemento lúdico age como instrumento educativo a fim de promover a experimentação, a manipulação e o contato direto com processos para a formação global da criança. O “brincar” neste caso não é um fator gratuito é um instrumento processual do conteúdo educativo.²³

A faixa etária recebida no Programa Curumim é de crianças de 7 a 12 anos, entretanto, mesmo entendendo que existam adequações pedagógicas diferenciadas para cada faixa etária, isso não pode se confundir com propostas fragmentadas que desprezem a coeducação entre gerações.²⁴

Conforme define o PIDI, são prioritários os atendimentos de filhos de comerciários de baixa renda. Entretanto, há certa flexibilidade para crianças dependentes de trabalhadores de outros setores de produção, pertencentes a classes sociais menos favorecidas. As atividades são gratuitas para todas as crianças inscritas independentemente se são ou não filhos de comerciários.²⁵

As atividades podem contemplar módulos referentes a expressões artísticas, físicas, tecnológicas e relações com a sociedade em turmas com no máximo 25 crianças por instrutor.²⁶

21 É possível imaginar – e de fato assimilar - exemplos em que um conceito hierárquico de cultura socialmente aceito e aprovado esteja ancorado na estrutura social por outras funções que não os artificios protecionistas de uma elite hereditária bem instalada. BAUMAN, Zygmunt. Ensaio sobre o conceito de cultura. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 96.

22 Ibidem, p.17.

23 “A ludicidade, no entanto, não deve ser confundida pelos técnicos, como simples práticas do gratuito e do efêmero, mas como instrumento educativo e que, portanto pressupõe ser planejado a orientado para os fins que se pretende alcançar.” Ibidem, p.18.

24 “A coeducação de gerações não é um projeto fácil, mas possível e desejável dentro de pressupostos democráticos.” PEREIRA, Jesus Vasquez (Coord.). Programa Integrado de Desenvolvimento Infantil – PIDI. Serviço Social do Comércio Administração Regional no Estado de São Paulo. São Paulo, 1980, p.18.

25 Ibidem, p.18.

26 Ibidem, p. 25.

Além dessas atividades foram previstas ações especiais, com frequência eventual durante o ano e que estão relacionadas aos meses de férias escolares e datas comemorativas. Dessa forma, fazem parte das atividades dos meses de janeiro, fevereiro, junho e outubro atividades que contemplem as férias escolares, o Carnaval, as Festas Juninas e o Dia da Criança.²⁷

A equipe de instrutores infanto-juvenis do Programa Curumim no Sesc Santana formou-se em meados de 2005, um pouco antes da inauguração da unidade, e iniciou seus trabalhos com um período de planejamento de ação nessa região da cidade. Para isso, a equipe de instrutores esteve nas escolas da rede municipal e estadual da região, onde apresentaram as características multiculturais do Programa Curumim e as formas para ingressar na atividade, atraindo, com esse procedimento, crianças para o programa.

Segundo entrevista dada pela primeira gerente da unidade do Sesc Santana, Cristina Madi, essa foi uma das primeiras equipes presentes e que participou das finalizações das obras da unidade. De acordo com suas palavras, os educadores constituíam um grupo com diferentes formações (Educação Física, Psicologia, Artes Visuais e História). Ela relatou, também, que antes de desenvolverem seus trabalhos com as crianças, os instrutores fizeram visitas a outras unidades do Sesc ESC/SP, nas quais o Programa Curumim já havia estruturado grupos de crianças. Assim, a equipe teve a oportunidade de avaliar qual seriam as melhores escolhas para a programação de lazer socioeducativo dirigido às crianças na unidade de Santana.

As sugestões da equipe para as atividades vincularam-se à programação como um todo e foram dimensionadas com base nos espaços e recursos da unidade, e a primeira turma surgiu no segundo semestre de 2006. Desse modo, o grupo de educadores do Programa Curumim no Sesc ESC/SSantana começou com uma única turma com frequência em atividades de terças a sextas-feiras, no horário das 14h às 17h.

Os registros de planejamento encontrados na unidade de Santana demonstram que as propostas dos educadores estiveram orientadas por um tema previamente escolhido, a partir do qual foram programadas brincadeiras, oficinas de construção artesanal, danças, improvisações teatrais e passeios. A diversidade entre as temáticas anuais aparecem nos registros como uma característica importante para ampliar as possibilidades de planejamento para brincadeiras, jogos e passeios.

Este método se perpetuou durante os anos seguintes no Programa Curumim do SescESC/ Santana e foram registradas por fotos e postadas no blog –<http://redecukumimsantana.blogspot.com.br> – criado pelos instrutores e pelas crianças do programa em 2009.

27 Ibidem, p. 36.

A seleção de imagens para este artigo buscou retratar a criança inserida em atividades socioeducativas de forma diversificada. Com base nesse critério, fez-se uma narrativa sobre as imagens fotográficas referentes às vivências e experiências relacionadas ao lazer educativo no decorrer dos anos no Sesc Santana.



Imagem 04: Atividade “Sorriso de Curumim”, 2008.²⁸

A imagem 04 exibe um momento final de uma intervenção em conjunto com os dentistas que atuam na Clínica Odontológica. Eles desenvolveram brincadeiras a partir de informações sobre saúde bucal. Essa simulação gigante de uma boca fez parte da programação do ano de 2008 e foi denominada “Sorriso de Curumim”.

28 Acervo Programa Curumim no SESC/Santana. São Paulo, SESC - Serviço Social do Comércio.



Imagem 5: Colagem, 2010²⁹

No registro imagético 5, observa-se uma criança durante o processo de produção de uma colagem que representa o esqueleto humano, prática que fez parte das atividades referentes ao tema “Tudo sobre o corpo”, escolhido para 2010. Foram planejadas brincadeiras que provocassem interpretações mais profundas sobre o tema; surgiram, então, reflexões mais abstratas sobre o corpo como lugar de morar e habitar que extrapolavam a visão apenas orgânica e palpável.

Para essa atividade, as crianças deitaram sobre um papel e tiveram o corpo contornado a lápis, e os educadores sugeriram que elas preenchessem o espaço vazio. A princípio surgiram desenhos que representavam o esqueleto, os órgãos e depois vieram as representações dos sentimentos e desejos.

29 Acervo Programa Curumim no SESC/Santana. São Paulo, SESC - Serviço Social do Comércio.



Imagem 6: Atividade musical, 2009.³⁰

A imagem 6 registra um descontraído e integrado momento de descoberta musical com um tambor. Tal instrumento foi construído pelas crianças durante uma oficina e passou a fazer parte das brincadeiras como retrata a imagem fotográfica.

Assim, no ano de 2012, o tema ficou definido como “Brinquedos e brincadeiras musicais” o que possibilitou a experimentação de instrumentos e escutas musicais relacionadas a brincadeiras, apresentações de grupos musicais e passeios pela cidade. Além do universo musical infantil, foram abordadas possibilidades para a escuta pensante dos sons da cidade e da sonoridade corporal.



Imagem 7: Atividade de Culinária, 2011³¹

A imagem 7 registrou um momento de atividade de culinária organizada pelos instrutores, porém sugerida pelas próprias crianças que estavam acima do peso e com índices de colesterol elevados. Em conversa com os instrutores, elas disseram que gostariam de fazer uma atividade de culinária com sugestões mais saudáveis para todo o grupo.

Nessa dinâmica, as crianças prepararam verduras e legumes que

30 Acervo Programa Curumim no SescESC/ Santana. São Paulo, SescESC - Serviço Social do Comércio.

31 Acervo Programa Curumim no SescESC/ Santana. São Paulo, SescESC - Serviço Social do Comércio.

foram acrescentados ao recheio do sanduíche que fazia parte do cardápio do lanche naquele dia. Para garantir a higiene e a organização, o grupo concordou em usar toucas e luvas descartáveis. Foram utilizadas também bandejas e talheres para a preparação das verduras e legumes. Nota-se pela expressão corporal que o grupo está trabalhando atento, em ambiente descontraído e cooperativo.

A atividade insere contextos de aprendizado sobre saúde relacionados a alimentação e higiene, por meio de brincadeiras planejadas a partir das necessidades reais do grupo.



Imagem 8: Atividade com minitear, 2011.³²

Na imagem 8, observa-se que a criança dispõe de um mini tear feito de papelão, na dinâmica que fez parte do tema “Histórias e Tramas – O bicho da seda”. Nota-se por meio da imagem que a criança está compenetrada e atenta à construção da trama no tear que ela mesma construiu. Tal tema inspirou conversas e brincadeiras sobre o trabalho dos tecelões, a roca de fiar e o tear.

As crianças foram ao “Museu do Inseto”, em São Paulo, onde puderam observar o ciclo de vida do bicho da seda e tocar o casulo (uma das fases do ciclo desse inseto), que será a matéria-prima para a produção da seda. Esse tema representou um importante momento para conversar sobre história e tecnologia.

32 Acervo Programa Curumim no Sesc Santana. São Paulo, Sesc - Serviço Social do Comércio.



Imagem 14: Atividades de livre brincar, 2012.³³

A imagem 9 captou um momento de uma prática que se chama “Escolha sua Atividade”. Ela acontece quando são dispostas várias possibilidades para brincadeiras em um único espaço. Durante essa atividade, as crianças se fazem mais protagonistas de seu tempo de lazer, porém não se perde de vista o processo educativo, pois as possibilidades oferecidas são definidas pelos educadores que acompanham e interagem no processo durante o tempo todo. O momento retratado na imagem mostra uma menina que brinca com costura e está cercada por outros brinquedos: bolas e pula-pula; atrás dela, outra criança constrói sua brincadeira livremente.



Imagem 10: Passeio no Parque da Juventude, 2014.³⁴

A imagem 10 marca uma atividade externa realizada no Parque da Juventude e contempla a temática “Narrativas urbanas da Zona Norte”, definida para o ano de 2014. Nesse dia o grupo realizou um passeio de ônibus por algumas das principais avenidas do bairro de Santana como Avenidas Luiz Dumont Villares, Cruzeiro do Sul, Voluntários da Pátria e Zachi Narchi. Houve uma parada para brincar e tomar o lanche no Parque da Juventude. A imagem revela a integração no grupo durante o lanche.

33 Acervo Programa Curumim no Sesc Santana. São Paulo, Sesc - Serviço Social do Comércio.

34 Acervo pessoal.

Uma das crianças revelou que a família havia lhe dito que antes o parque era uma grande prisão. A revelação sobre a extinta “Casa de Detenção do Carandiru” causou tensão em algumas crianças, entretanto o espaço amplo do parque inspirou brincadeiras de corda e pega-pega.

As programações das atividades no Curumim também são eventualmente conduzidas por campanhas institucionais, como o “Dia do Desafio”, SescESC/ Verão, exposições itinerantes, mostras de arte, apresentações musicais e passeios que são incorporados ao planejamento das atividades.

Conforme a atual gerente da unidade, Lilia M. Barra, revelou em entrevista, importantes ampliações no Programa Curumim ocorreram no ano de 2010. Primeiro o horário de atendimento se estendeu para o período da manhã, portanto foram necessários mais dois instrutores infanto-juvenis na equipe, o que elevou o quadro de instrutores para seis integrantes, os quais passaram a se dividir em dois grupos: um matutino e um vespertino.

Houve, também, ampliação dos horários de atendimento do programa com acréscimo de 30 minutos por período. Os horários ficaram definidos, de manhã, das 8h00 às 11h30; e à tarde, das 14h30 às 18h00. Essas modificações proporcionaram maior diversificação de horários para o ingresso de mais crianças no programa.

As imagens registram a forma como o Programa Curumim integra ao tempo livre das crianças o lazer socioeducativo. Essa constatação tem por base, principalmente, a leitura dos corpos presentes nas imagens, os quais caracterizam comportamento de descontração, de produtividade lúdica, de aprendizagem e de movimentação física.

Por fim, os estudos constataram que o lazer, de uma forma geral, não se caracteriza somente por conceitos e práticas definidas, mas que também pode avançar para territórios conceituais distantes do resíduo de suas idiosincrasias. Isso acontece, pelas diversas situações relacionadas a conjunturas culturais, políticas e econômicas que o promovem na sociedade.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Miguel de. SESC São Paulo – *Uma ideia original*. São Paulo: Lazuli- Serviço Social do Comércio, 1997.
- AVELINO, Yvone Dias; FLÓRIO, Marcelo. *Polifonias da Cidade*. São Paulo: Ed. do Autor, 2009.
- BARRA, Lilia Marcia. *Projeto Curumim: O gerenciamento do lazer Infantil no SESC Taubaté*. Monografia (Especialização MBA), Departamento de Economia e Contábeis da Universidade de Taubaté, 2001.
- BRITES, Olga. *Infância, trabalho e educação: a Revista Sesinho (1947 – 1960)*. Bragança Paulista: Ed. Universitária São Francisco, 2004.

- CAMARGO, Luiz O. Lima. *O que é lazer*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- CANAVERDE, Andrea Aparecida. *Do Além-Tietê as novas áreas de centralidade – estudo da produção de centralidade na zona norte em São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, 2007.
- CERTEAU, Michael de. *A Invenção do Cotidiano. 1 - Artes do Fazer*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2011.
- CONFERÊNCIA DAS CLASSES PRODUTORAS. *Carta da Paz Social*. Conferência das Classes Produtoras, Teresópolis - RJ, 1945.
- CUNHA, Newton. *Dicionário SESC: A linguagem da cultura*. São Paulo: Perspectiva/ SESC São Paulo, 2003.
- DINES, Yara Schreiber. *Cidades da Cultura no Lazer: Uma reflexão em Antropologia sobre o SESC São Paulo*. São Paulo: SESC/SP, 2012.
- DUMAZEDIER, Joffre. *Sociologia empírica do lazer*. São Paulo: Perspectiva/ SESC São Paulo, 2008.
- FECOMERCIO/SP. *História da Federação do Comércio do Estado de São Paulo - 70 anos: 1938 a 2008*. São Paulo: FECOMERCIO/SP, 2008.
- FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves. *A criação do SESI e SESC: Do enquadramento da preguiça a produtividade do ócio*. Dissertação (Mestrado em Serviço Social), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas do Departamento de História, UNICAMP, Campinas, 1991.
- FURTER, Pierre. *Educação permanente e o desenvolvimento cultural*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- GAELSER, Lenea. *O compromisso social da educação para o tempo livre. Reflexão, Lazer e Trabalho*. Campinas, nº 35, PUC, 1986.
- GALANTE, Regiane Cristina. *Educação pelo Lazer: A perspectiva do Programa Curumim do SESC Araraquara*. Dissertação (Mestrado em Educação), Programa de Pós-graduação em Educação do Centro de Educação e Ciências Humanas da UFSC, 2006.
- GALVINO, João. *Os pneus cruzando os trilhos*. Curitiba: Prottexto, 2006.
- GELPI, Ettore. *Lazer e educação permanente – Tempos, espaços, políticas e atividades de educação permanente de lazer*. São Paulo: SESC, 1983.
- GERARDI, Lucia Helena de Oliveira (Org.). *Ambientes - estudos de Geografia*. Rio Claro-SP: Edição Programa de Pós-graduação em Geografia, UNESP, 2003.
- GUADAGNINI, Telma. *Espaço, brinquedo e educação: Um estudo sobre o parque lúdico do SESC Itaquera – São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Educação), Programa de Pós-graduação da Faculdade de Educação da UNICAMP, Campinas, 2001.
- ISAYAMA, Hélder Ferreira; LINHARES, Meily Assbú (Orgs.). *Sobre lazer e política: maneiras de ver, maneiras de fazer*. Belo Horizonte - MG: Ed. UFMG, 2006.
- LEMONS, Carmem Lia Nobre. *Práticas de Lazer em São Paulo – Atividades gratuitas nos SESC Pompéia e Belenzinho*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.
- LIMA, Solange Ferraz de. *As Imagens da Imagem do SESC: contextos de uso e funções sociais da fotografia na trajetória institucional*. São Paulo: SESC, 2014.

- LOPES, Eliana Marta Teixeira; FARIA FILHO, Luciano Mendes; VEIGA, Cynthia Greive (Orgs.). *500 anos de Educação no Brasil*. Belo Horizonte-MG: Autêntica, 2007.
- MATOS, Maria Izilda Santos de. *Cotidiano e cultura: história, cidade e trabalho*. Bauru-SP: Ed. Edusc, 2002.
- MORIN, Edgar. *Cultura de Massa no Século XX – Espírito do Tempo – 1 Neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- NORA, Pierre. *Entre Memória e História: a problemática dos lugares. Projeto História*. São Paulo, n° 10, PUC/SP, 1993.
- OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. *Instituições e Públicos Culturais. Um estudo sobre mediação a partir do caso SESC São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- OLIVEIRA, Paulo Sales. *Artesanato de brinquedo: trabalho ou lazer? Leituras Celazer*. São Paulo: SESC, 1980.
- PEREIRA, Jesus Vasquez (Coord.). *Programa Integrado de Desenvolvimento Infantil - PIDI*. Serviço Social do Comércio, Administração Regional no Estado de São Paulo. São Paulo, 1980.
- POMPOLO, Camila de Aguiar. *Um percurso pelos SESC's: uma leitura das transformações tempo-espaciais*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2007.
- PRADO JUNIOR, Caio. *A cidade de São Paulo – Geografia e História*. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- REGO, Mauro Lopes. *A responsabilidade social como resposta do sistema "S" ao ambiente institucional brasileiro pós-década de 1990: o caso SESC*. Dissertação (Mestrado em Administração), Escola Brasileira de Administração Pública e de Empresas, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2002.
- ROLNIK, Raquel. *O lazer humaniza o espaço urbano. In: SESC (Org.). Lazer numa sociedade globalizada*. São Paulo: SESC, 2000.
- ROMANELLI, Otaíza de Oliveira. *História da Educação no Brasil (1930/1973)*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1986.
- SAMPAIO, Tânia Mara. *Lazer e cidadania: partilha de tempo e espaços de afirmação da vida*. Brasília-DF: Ed. UCB, 2014.
- SESC. *Plano Geral de Ação do SESC*. Rio de Janeiro: SESC, 1980.
- SILVA, Mario Fernandes da. *Centros Culturais: Análise da produção bibliográfica. Gestão Estratégica da Hospitalidade*. Dissertação (Mestrado em Hospitalidade), Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2013.
- TEIXEIRA, Coelho. *Dicionário Crítico de Política Cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- WORCMAN, Karen; OLIVEIRA, Claudia Leonor (Orgs.). *Comércio em São Paulo: imagens e histórias da cidade*. São Paulo: SESC, 2012.

O LAZER E A LUDICIDADE DO BRASILEIRO

Luiz Octávio de Lima Camargo¹

RESUMO: O senso comum fala da ludicidade do brasileiro como um atributo privilegiado. Refletindo sobre essa assertiva, este ensaio, após discutir as frustradas tentativas de sociologia comparada do lazer do brasileiro com o de outras sociedades, propõe uma hipótese: a de que, mais do que uma qualidade endógena, a presença maior de festividade na sociedade brasileira não acontece por um sortilégio dos aqui nascidos ou porque essa é a face lírica da pobreza, mas porque a cultura tradicional ainda está presente e respirando mesmo nos recônditos mais insuspeitos de nossa sociedade. Discute ainda as implicações desta hipótese para as políticas públicas, considerando que a característica lúdica é um patrimônio cultural ameaçado pela urbanização crescente e um valor a ser preservado.

PALAVRAS-CHAVE: lazer, ludicidade, tradição, modernidade, políticas públicas.

ABSTRACT: Common sense tells of the Brazilian playfulness as a privileged attribute. Reflecting on this statement, this essay, after discussing the failed attempts of comparative sociology of the Brazilian leisure with other societies, propose a hypothesis: that, more than an endogenous quality, greater presence of festivity in Brazilian society not happens for a spell of born here or because that is the lyrical face of poverty, but because the traditional culture is still present and breathing even in the most unsuspected recesses of our society. It also discusses the implications of this case for public policy, whereas the ludic feature is a cultural heritage threatened by increasing urbanization and a value to be preserved.

KEYWORDS: leisure, playfulness, tradition, modernity, public policies.

¹ Livre-Docente pela USP/EACH, doutor em Sciences de l'Education pela Univ.Sorbonne-Paris V (Rene Descartes) (1982), Sociólogo, com produção nas áreas de lazer, educação, hospitalidade, turismo e animação sociocultural. Iniciou sua vida profissional no campo do lazer no SESC de São Paulo onde dirigiu projetos como o Centro de Estudos do Lazer, a Biblioteca Científica do SESC-Série Lazer, e parcerias com universidades e organizações internacionais. Atualmente, é membro docente do Programa de Mestrado em Hospitalidade da Univ.Anhembi Morumbi e docente do Bacharelado em Lazer e Turismo da EACH-USP e professor colaborador do Programa de Mestrado em Turismo da USP/EACH.

Será que um estranho sortilégio faz com que sociedades menos desenvolvidas socioeconomicamente e/ou menos urbanizadas produzam maiores e melhores manifestações de ludicidade? Será verdade que, como disse jocosamente Domenico de Masi, os brasileiros dão mais gargalhadas num dia que os italianos em uma semana e os suecos em um mês? Seríamos, assim, tão lúdicos? Poder-se-á até mesmo colocar a questão que o senso comum sempre se coloca (pobre é mais alegre do que rico?), mas sem esquecer que até mesmo um filósofo como Júlian Marias disse que “há mais alegria no Mercado de Olinda do que em toda a Suíça” (LAUAND e LUCCHI, 1999, s/i).

É preciso se dar conta de o quanto esse debate é nebuloso e escorregadio, quão eivado está de juízos de valor. Mas, é uma questão que vale a pena ser tratada e, quem sabe, encaminhada. É o meu propósito aqui.

Para tanto, é necessário deixar um pouco de lado a sociologia do lazer tributária de uma sociologia do trabalho e que se sustenta no sonho de uma sociedade capaz de assegurar à sua população condições de trabalho nas menores doses de tempo e de fadiga necessária à sua subsistência e um tempo liberado para o exercício livre e criativo de suas potencialidades e aspirações. Este é o legado mais claro desta sociologia do lazer, que é, aliás, a dominante.

É desnecessário acrescentar que esta sociologia continua importante, talvez a única sociologia que se chame de lazer. Não há como fugir à evidência de que as condições de lazer são basicamente limitadas pelas condições de trabalho, não apenas do ponto de vista da quantidade de tempo, como de sua qualidade socioeconômica ou do consumo que nela acontece. Mas a qualidade da experiência, tão essencial para esta discussão, é seu ponto cego.

Tentativas não faltaram, como por exemplo, a do psicossociólogo checo-americano Mihaly Csikszentmihalyi (1992), no estudo da experiência ótima. Mas o que mais se vê são sondagens sobre práticas culturais no tempo livre, sempre com diferentes categorias (e, portanto), diferentes conceitos de práticas, diferentes universos, diferentes amostragens, impermeáveis a um estudo comparativo mais refinado. Ademais, como bem lembrou Pronovost (2006), as sondagens sobre práticas culturais no tempo livre, iniciadas por volta da década de 1970, são quase sempre iniciativas de governos, de um lado interessados em monitorar o alcance e os resultados de suas novas políticas públicas de cultura, esportes e lazer, e, de outro, e, de outro, orientando-se pela bússola imprecisa do mito da democracia cultural, do acesso de todos à totalidade dos bens culturais.

Mas não podemos dizer que o estudo dessa qualidade experiencial do tempo de lazer seja, ao menos entre nós, pesquisadores brasileiros, um campo virgem. Há uma outra sociologia que vem se desenvolvendo, de contornos ainda mal definidos, que pode deter-se mais neste estudo da

experiência de lazer, que vem de uma intersecção entre a Nova História e uma sociologia da vida cotidiana. Pode-se vislumbrar nos seus estudos um escopo, a saber, o estudo das condições em que o lazer vivido se traduz em manifestações paroxísticas de alegria, de festividade coletiva. Tem como inspiradores nomes de peso como Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Antônio Cândido, e, mais recentemente, Roberto da Matta, Lilia Schwarcz, José Guilherme Magnani, entre outros. São os estudiosos das festas, da festividade, e, por extensão, da malandragem.

Aqui também, contudo, rondam mitos de outra natureza, suscitando em muitos não mais o do indivíduo equilibrado entre necessidade e expressão, mas a visão lírica da sociedade pré-industrial valorizando o tempo integrado e vivido integralmente, inclusive nos seus paroxismos.

Pode-se, então, reorientar o debate e tentar resgatar o que essa socioantropologia brasileira já produziu sobre esse tema e tentar entender as luzes que ela abre sobre este debate.

AS TENTATIVAS DE SOCIOLOGIA COMPARADA

Desde o primeiro congresso internacional de lazer (Havana, 1966), é prática corrente em eventos ligados a lazer o convite a pesquisadores de diferentes países para exporem as peculiaridades das práticas e vivências lúdicas de suas respectivas sociedades. Pode-se dizer que é uma tentativa de sociologia comparada, bastante arriscada do ponto de vista dos resultados, na medida em que se é obrigado a trabalhar com dados secundários produzidos segundo esquemas de observação empírica diferentes. As ciladas também são muitas: reducionismos, extrapolações imprudentes. Corre-se, sobretudo, o risco de ceder às tentações de criar singularidades subjetivas e ingênuas, que constroem não apenas nossos interlocutores como aqueles que são representados.

Para fugirem a esse risco, os pesquisadores normalmente levantam aleatoriamente cifras sobre o tempo de lazer, sobre espaços e práticas codificadas de lazer, tanto presenciais como virtuais: práticas físicas *in door* e ao ar livre, esportivas, frequência a clubes, museus, parques, exposições, cinema, teatro, espetáculos, leitura de livros, etc.

Ao final das exposições, duas constatações impõem-se:

a) as sociedades a ostentarem as melhores performances nestes três indicadores são exatamente as mais urbanizadas e desenvolvidas: maiores índices quantitativos e qualitativos de tempo livre, maior quantidade e qualidade de espaços para o lazer e melhores performances em práticas cotidianas e eventuais;

b) se diferentes sociedades contemporâneas conseguiram índices próximos do ideal no campo da habitação, saúde, renda, participação política,

etc. nenhuma delas ainda conseguiu observar na maioria de sua população a frequência ao teatro, a prática de ginástica ou o gosto pela música erudita.

Em outras palavras: os melhores resultados no campo do lazer, tanto do ponto de vista do tempo, do espaço, como das atividades, estão nos mesmos países cujos processos de industrialização e urbanização estão mais consolidados, mas, mesmo nestes, os resultados obtidos no plano do desenvolvimento cultural ainda estão muito aquém do que se conseguiu nos planos social, político e econômico do desenvolvimento.

Estas sociedades, mesmo ainda tendo essa democracia cultural apenas como mito, são dotadas de uma economia mais avançada e capaz de proporcionar mais tempo livre “sadio” - aquele que resulta de menores jornadas de trabalho assalariado e menores taxas de trabalho informal, maiores taxas de fruidores de férias, de viajantes em férias e de, nessas viagens, ocupantes de assentos aéreos e leitos de hotéis. É capaz também de permitir uma profissionalização mais rápida da sua oferta de lazer e turismo e uma maior capacidade de iniciativa cultural para eventos, realizações, etc., de valorização de seu patrimônio, de inovação em equipamentos, razão pela qual estas mesmas sociedades acabam sendo não apenas os maiores emissores como os maiores receptores de turistas, num esforço constante para fazer pender a balança a seu favor.

As sociedades menos desenvolvidas e urbanizadas, por sua vez, de forma a talvez equilibrar o constrangimento pelas performances menos positivas de quantidade e qualidade de tempo livre (presença crescente de um tempo livre que resulta da diminuição constante do emprego formal e aumento de formas de emprego informal, semiemprego e desemprego), de espaços organizados e de alternativas de atividades. Nesse caso, as falas de seus representantes fazem apelo, sob formas variadas, a uma noção diferente de qualidade de tempo, uma noção não econômica mas experiencial, não a qualidade que resulta do tipo de trabalho que o produz, mas da capacidade de viver com intensidade esse tempo, a capacidade de festividade, de catarse coletiva em comemorações, de menores índices de estresse no trabalho, etc. que pode ser lida como uma espécie de compensação a esse lazer economicamente mais “pobre”.

A esta altura, em meio a discursos de referenciais teóricos variados, os exemplos começam a se delinear. O turista que nos visita, se ele se esconde na torre de marfim à qual ele é condenado pelo *trade* turístico, pode bem ter esta impressão. Mas, se ele entra em contato com os seus anfitriões, sobretudo se ele conhece formas de hospitalidade doméstica, certamente mudará de ideia. Isto ocorre não apenas em nossas cidades! Na verdade, isto acontece em todas as cidades do mundo, mas, em nossas cidades – e aqui estamos falando de toda a América Latina, ele notará em primeiro lugar uma maior acessibilidade e abertura para com ele da parte dos residentes locais. Ele pode notar também que se trata de uma abertura mais

superficial. É usual, entre nós, dizer que o acesso à hospitalidade doméstica, na Europa e na América do Norte é mais difícil ao visitante, mas que, em compensação, é um sinal de amizade e que, entre nós, é mais fácil, mas, em compensação, mais superficial.

De qualquer maneira, quem conhece certas manifestações culturais dos países latino-americanos ou de cidades como Rio de Janeiro, Lima, Caracas, México, seja como turista, seja através da mídia, tem, pelo menos, a intuição de uma diferença. Este indivíduo não aceitará ouvir de um sociólogo que o lazer nestas cidades da América Latina é mais ou menos igual ao de Paris, Roma, Varsóvia ou Nova Iorque, mesmo se as sondagens aqui e lá mostram a mesma tendência. Ele terá razão de se espantar! Ele não viu pela televisão que na cidade do México há trabalhadores que, na pausa de trabalho, divertem-se em tomar, como forma de relaxamento, choques elétricos de muitas voltagens – fracas, mas nem tanto? Ele se pergunta sobre as razões que levam um trabalhador do Rio de Janeiro a gastar em um mês de carnaval tudo o que economizou ao longo do ano! Ele viu também pessoalmente ou através da mídia festas em Cuzco, Rio e em toda a América Latina, nas quais multidões gigantescas, cujo número se contava em centenas de milhares ou mesmo de milhões de pessoas pareciam à vontade em estruturas de organização muito frágeis? E as gargalhadas a todo momento, às vezes, sem razão evidente? « Isto não se vê entre nós » pensará ele. Como explicar estes fatos bizarros? Seria a pobreza, que é um signo dominante de todas essas sociedades? A cor da pele?

Ademais, os manuais de turismo reforçam um imaginário muito rígido dos dois lados. Por exemplo, a um brasileiro que é convidado para uma festa em qualquer cidade da Europa ou América do Norte, eles recomendarão muita atenção: “é preciso chegar sempre na hora marcada, ir embora também na hora marcada, prestar atenção às regras de etiqueta, não constranger seus anfitriões com gargalhadas, com o familiar segurar pelos braços, pois as pessoas lá não gostam de contato físico, de exteriorização das emoções; não se deve dirigir a palavra a alguém sem ter sido formalmente apresentado, pois as pessoas são mais formais, nunca perguntar sobre questões de intimidade, nunca se deve ultrapassar uma porta sem ser convidado, ou autorizado pelo seu anfitrião.”

Já um europeu lerá, como recomendações para o caso de ser convidado para uma festa familiar no Brasil, que ele não deve ser de forma alguma pontual, que o melhor é chegar com um certo atraso (15 a 30 minutos) pois seus anfitriões também não estarão prontos na hora marcada; que ele não se espante se as pessoas o abraçam e o apertam demasiadamente; que, ao contrário, deve tentar retribuir; nenhum problema, ao contrário, em comer e beber muito! Quanto à hora de ir embora, também não deverá ficar impaciente. Aliás, ele deverá considerar sempre a possibilidade de lá ficar e dormir, seja porque bebeu muito seja porque seu anfitrião ignora o dever

de dar atenção a todos os convidados e resolve monopolizá-lo durante toda a noite!

Será que esta distinção é verdadeira? Não nos esqueçamos de que a psicologia dos povos nunca provou sua força. Poder-se-á mesmo dizer que um médico francês terá certamente mais afinidade com um colega médico brasileiro do que com um cunhado comerciante.

As peripécias acima lembradas fazem, na verdade, parte de um certo folclore, mas são reveladoras de diferenças não no nível da prática codificada, mas certamente no nível da experiência lúdica vivida no lazer (pois, como dizia Dumazedier, em todo lazer existe ao menos uma busca do lúdico). Infelizmente, estas diferenças no nível da experiência lúdica não se prestam tão facilmente à observação sociológica como os dados quantitativos. Estas diferenças – sutis e apreensíveis apenas dentro de um observação com instrumentos mais refinados, de tipo qualitativo, que é também mais difícil de « dar o ar de ser ciência», de ser sistematizada com categorias claras, de tal forma é próxima do discurso literário – existem em todas as dimensões de uma sociedade, não apenas na comparação entre a cultura lúdica das sociedades do Norte e do Sul como no interior dos grupos que constituem cada uma dessas sociedades.

Uma sociologia do lazer relativamente autônoma da sociologia do trabalho

Neste momento, este estudo requer uma drástica mudança de referencial teórico. Não são mais os sociólogos do lazer que têm a palavra, mas os clássicos de nossa sociologia, que refletiram sobre as raízes culturais do país, que estudaram a transição entre a sociedade tradicional, moderna e pós-moderna. Ficamos mais próximos dos que refletiram sobre o gozo coletivo que acontece além das estatísticas, sobre a permanência dos valores que brotam da inspiração de nossa cultura tradicional.

A noção de lazer, como bem lembrou o sociólogo canadense do lazer Gilles Pronovost (1983), tem impressões digitais claras: ela foi criada numa perspectiva euroocidentocentrista. Isto posto, não se falará a partir daqui do mesmo lazer, como um conjunto de atividades codificadas como físicas, manuais, intelectuais, artísticas e sociais. Estas atividades são produto da civilização urbana que triunfou sobre a rural. São atividades relativamente autônomas em relação ao controle socioespiritual, sociofamiliar e sociopolítico. O que se deve observar, bem além da prática exterior, é a interação que acontece entre modelos vindos da tradição no confronto com a cultura contemporânea.

O ponto de apoio desta nova perspectiva não será mais a oposição lazer-trabalho. Esta reflexão privilegia agora uma nova referência: a transição da tradição para a modernidade.

Isto posto, traremos a contribuição de outros pesquisadores, em particular os nomes já citados de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, para quem a interação que se produziu entre nós entre sociedade

rural (tradicional) e sociedade urbana (moderna) é original e, antes de produzir efeitos econômicos, deve ser analisada nos seus efeitos no plano da própria cultura.

Gilberto Freyre (1963) fala de nossa raiz ibérica, que nos proporciona maior sensibilidade à fruição do espaço, em oposição a uma raiz anglosaxã, que resulta em maior sensibilidade ao tempo.

Para ele, nosso atraso industrial é paradoxal, pois « foram as atividades econômicas dos portugueses e espanhóis na Ásia, África e América que permitiram ao capitalismo europeu enveredar pelo caminho novo da industrialização » (FREYRE, p. 415). A explicação deste paradoxo vem do fato que no séc. XVI, os navegantes e descobridores ibéricos tinham um sentido de tempo e de espaço diferente dos de outros europeus na mesma época (...) eles eram mais avançados na sua concepção de espaço e menos avançados na sua concepção do tempo » (p.415). Os ibéricos tinham « um sentido pré-industrial do tempo, não associado à produção e ao dinheiro (enquanto que) a concepção anglosaxã conseguiu identificar tempo e dinheiro » (p.418). Para os ibéricos, « as pessoas e as coisas eram uma constante em uma muito lenta evolução da tríade passado-presente e futuro » (p.422), até mesmo uma fusão destes três tempos (p.426). Os ibéricos, colonizadores e colonizados tinham e têm ainda uma concepção de tempo típica da civilização cristã, feita não de relógios indicando as horas, minutos e segundos, como entre os anglosaxões, « mas de sinos nas igrejas soando apenas no alvorecer, ao meio dia e ao entardecer » uma concepção de tempo difícil para a produção industrial » (p.430).

Esta menor sensibilidade ao tempo é compensada por uma maior sabedoria na fruição do espaço. Esta fruição do espaço entre os ibéricos é lúdica, marcada pela fascinação e pelo gosto de se sentir fascinado. Se, para os ingleses, holandeses e mesmo para os calvinistas franceses da época os povos ameríndios eram apenas povos atrasados sem interesse para os europeus civilizados, para os ibéricos

os índios que assistiam à missa na sua presença no meio da floresta (eram) pessoas verdadeiramente interessadas nesta demonstração religiosa e, portanto, potencialmente cristãos e civilizados (...) assim como as mulheres vermelhas ameríndias eram consideradas belas, lembrando um pouco suas próprias mulheres de sangue mourisco» (p.422).

Para os ibéricos, o índio não era um órfão de Deus, como para os anglosaxões, mas seres privilegiados que Deus ainda não tinha expulsado do paraíso. Ao contrário, era num paraíso ora redescoberto que eles viviam.

O elogio de Freyre aos mestiços e à vida nos trópicos torna-se, assim, uma reivindicação de um humanismo no qual o trabalho não venha a destruir a existência e para que « contrariamente às sociedades tidas como mais produtivas de nossa época » a verdadeira questão é « por que deixar as delícias do repouso apenas para o futuro ? » (1971, p.12).

Este tema do paraíso foi retomado por Sérgio Buarque de Holanda (1974), para ele um mito fundador, o paraíso que fascinou os europeus, sobretudo os ibéricos do séc. XVI, no qual tudo é possível (« não existe pecado abaixo do Equador »). Mas sua maior contribuição para nosso tema foi sua noção de homem *cordial* (1991). Esta palavra, tomada no seu senso comum, pode induzir em erro. Não se trata do homem gentil, sorridente, sem agressividade, mas de um indivíduo que está perdido em algum ponto da transição da sociedade rural (que, entre nós, foi a dominante até os anos 1960) e a urbana, e, em consequência, dotado de uma cultura misturada com elementos da sociabilidade tradicional (marcada pelo gosto da proximidade e mesmo da intimidade) e da sociabilidade urbana (marcada pela distância, pela etiqueta).

Do ponto de vista da vida em sociedade, esta cordialidade implica em alguns atributos daquilo que ele chama o caráter do povo brasileiro nesse estágio ainda intermediário entre o campo e a cidade: recusa do ritualismo social e, em consequência, incorporação de um ritualismo religioso superficial – aceita-se o ritual social desde que ele não sufoque a intimidade, valor maior da sociabilidade; o privilégio do prenome em relação ao sobrenome – tal qual nas zonas rurais, onde as relações primárias supõem intimidade com o interlocutor, não há necessidade de sobrenome familiar; o gosto pelo diminutivo – para ele, o modo brasileiro de demonstrar intimidade com alguém ou com algo é simplesmente acrescentar à palavra o sufixo que designa para nós o diminutivo « inho » - quando se lê o nome dos jogadores de uma equipe brasileira apenas se vêem prenomes, muitos dos quais com este sufixo ; o gosto pelo contato físico - enlaçar, beijar, segurar as mãos, os braços, eis algumas atitudes de um brasileiro que chocam nossos anfitriões de outros países.

Holanda inspirou e continua a inspirar todo um setor da antropologia e da sociologia brasileira, sendo os nomes mais conhecidos na atualidade Antônio Cândido de Mello e Souza (1970), Roberto da Matta (1995), Lilian Schwarcz (1995).

É importante salientar aqui algo em comum sobre todos esses autores. Eles nos falam, sim, de formas de vivência originais do lúdico cotidiano na sociedade brasileira, mas não como primícia da terra ou uma propriedade psicológica e sim de uma sociedade e de uma cultura tradicionais ainda presentes, dentro de um processo de urbanização recente e pouco controlado, impregnando-o fortemente. Ao longo das últimas quatro ou cinco gerações, as pessoas deixaram o meio rural e migraram para as grandes cidades, que chegaram a multiplicar por quatro o número de seus habitantes em uma década, como foi o caso da cidade de São Paulo, que de 1890 a 1900, viu sua população crescer de 64 mil para inacreditáveis 240 mil.

Ademais, quando a nossa sociedade se tornou majoritariamente urbana,

o que se verificou apenas no Censo Demográfico de 1960, movimento que iniciou somente ao final do séc. XIX, ainda estava (e continua) contaminada por uma cultura tradicional impregnada de ludicidade.

De certa forma, a ludicidade permeando o cotidiano é um atributo das culturas rurais tradicionais de todas as sociedades. Mas, também aqui, algumas especificidades de nossa sociedade devem ser lembradas.

A primeira a ser lembrada, nem que seja ao menos como reforço, é a precocidade da nossa experiência urbana. Não mais que quatro ou cinco gerações nos separam de uma antiga sociedade governada pelo rural, de inspiração católica. Seria o caso de lembrar o quanto essas circunstâncias conspiram em favor da ludicidade? A sociedade brasileira pré-republicana, predominantemente rural, desfrutava de inúmeros dias santos, fora os domingos, nos quais o trabalho era proibido e cheios de festas, mesmo para os escravos. Essas festas continuam a povoar o imaginário de nossa população de instalação recente nas cidades e propiciando inúmeras releituras que podem ser vistas sobretudo nas periferias das grandes cidades.

A segunda é que essa condição de ludicidade afirma-se na constatação de que essa sociedade tradicional, de um lado, constituída de uma população livre que não aceitava o trabalho manual e tentava viver segundo um princípio de ociosidade que talvez nem mesmo a civilização grega tenha atingido com tal plenitude, segundo as palavras do próprio Holanda; de outro, uma população escrava negra e índia cuja ludicidade trazia a marca das suas origens. Para completar este cenário, a formidável miscegenação que se produziu.

Os modelos de prática do lazer assim como do trabalho e da participação sociopolítica certamente devem ser também analisados no contexto deste processo de urbanização que ainda não se consolidou. Continuamos sempre meio urbanos e meio rurais. Quais são as conseqüências desse hibridismo tradicional-moderno que nos marca, especificamente em nosso lazer?

Uma observação superficial mostra que, em toda parte, observa-se o mesmo peso do lazer-consumo voltado à distinção social, ao lado de um lazer buscado pelas pessoas como forma de aprimoramento pessoal; em toda parte, observa-se o peso da indústria do lazer e de seus modelos comerciais que se difundem na velocidade da Internet; em toda parte observam-se, também, iniciativas de controle social do tempo de lazer, que buscam corrigir as conseqüências que se estimam negativas desse processo; em toda parte, finalmente, observa-se, ao lado da importação de modelos vindos dos centros urbanos mais dinâmicos do ponto de vista cultural, que a originalidade das inovações no lazer em relação à mundialização cultural, alimenta-se sobretudo da tradição.

Mais do que de modelos de lazer, é preciso falar de modelos de hospitalidade urbana. A cidade moderna estruturou-se desde o fim do séc. XVIII sobre a filosofia inglesa do *public walk*. Assim, a cidade torna-se espaço de acolhimento para as pessoas

que querem passear, um espaço concebido para que seus habitantes possam ao mesmo tempo olhar a paisagem física e humana e serem vistas pelas outras. Ver e ser visto. As lojas, os centros comerciais, os parques, as salas de cinema, os restaurantes, os bares, etc. são, ao cabo e ao fim, ocasião e estímulo ao passeio dentro das regras da urbanidade. Em resumo: o imigrante vindo de qualquer parte recebe o título honorífico de cidadão, como signo honorífico de pertença à cidade, quando, na qualidade de pai de família, com sua esposa e filhos, todos bem vestidos, todos juntos mostram-se capazes de circular obedecendo às regras de urbanidade (FRANCO, 1996).

Pode-se dizer que este processo está quase inteiramente desenvolvido nas cidades da Europa e da América do Norte. E no Brasil? Pode-se falar quem sabe de uma hospitalidade urbana marcada de um sinal meio rural, meio urbano, que produz o homem cordial mais do que o homem civilizado, com sinais de miséria e todas as suas consequências. Tal fato se deve tanto à evolução local como núcleo urbano como ao fraco impacto das políticas públicas em geral, incluindo as do lazer, sobre o conjunto da população das grandes cidades, o que, por sua vez, é consequência do estágio de desenvolvimento econômico.

As periferias urbanas nas grandes cidades criam-se de forma relativamente autônoma em relação ao conjunto da cidade e aos poderes públicos. Promotores inescrupulosos ainda conseguem criar loteamentos irregulares, onde as pessoas se instalam conforme os poucos recursos o permitem. Esta realidade não é exceção e sim a regra em todas as periferias urbanas das grandes cidades e dizem respeito à maioria de sua população.

As políticas urbanas, responsáveis pelos serviços de higiene, saúde, transporte, educação, etc. chegam não como direito e condição de urbanidade, mas sobretudo como exceção, ao acaso da capacidade de pressão política que os núcleos atingem. No melhor dos casos tornam-se territórios bem definidos, com os quais os locais se identificam, verdadeiras comunidades no sentido normativo do termo, capazes de assimilar grupos que se intitulam ou são designados como diferentes, quem sabe como marginais. No pior dos casos, o vazio das políticas públicas pode permitir a produção de cultura inteiramente autônoma em relação à cidade, resultante de sua cultura tradicional de origem recente e não tendo como relação com a cultura exterior senão os meios de massa.

É inútil acrescentar que esta situação é o melhor caldo de cultura ao mesmo tempo para todo tipo de patologias sociais da diferença, voltadas à violência, ao crime, mas também de inovações culturais que podem, por sua vez, ao acaso da interlocução com os outros inovadores da classe média mais esclarecida, transformarem-se em modelos para toda a cidade.

Nesse mesmo nível de generalidade, que dizer sobre as práticas de lazer destas periferias urbanas pobres onde habita a maior parte da população das grandes cidades? As sondagens, ao menos no Brasil, são feitas em cima de atividades codificadas como lazer: prática física e esportiva,

visita aos museus, salas de concerto, de cinema, de teatro, assistência à tevê, escuta de rádio, práticas de hospitalidade doméstica, cuidados com plantas e com animais de estimação, etc. Temos resultados para o centro e as periferias, para as regiões mais ricas e mais pobres.

As estatísticas mostram o mesmo que acontece em todo o mundo ocidental: as taxas de prática sobretudo das atividades mais onerosas são menores na razão direta da distância que as separa ao mesmo tempo geográfica e culturalmente em relação ao centro mais cultivado da cidade e da distância econômica em relação aos segmentos mais ricos. Mas, o que se deve destacar não é o que esta diferença qualitativa revela, mas sobretudo o que ela esconde. Uma pesquisa de Magnani, já clássica entre nós (1984), mostrou que as respostas no bairro periférico estudado resultavam não da prática efetiva, mas sim do que os entrevistados julgavam ser uma boa resposta. Assim, em lugar de respostas tais como frequência aos parques, às salas de cinema, deviam ser lidas outras atividades, aquelas que celebram o « pedaço », entendido como aquele espaço da cidade ao qual o entrevistado pertencia.

É muito interessante, a esta altura, lembrar como o estudo de Magnani é importante também numa outra direção. A forte presença da mídia, marcadamente comercial, no lazer cotidiano, os parques temáticos, os shopping-centers, o mercado da moda de lazer são fatos de tal forma visíveis no cotidiano que levam tanto o senso comum como boa parte das pesquisas a associarem lazer a consumo e este a consumo de mercadoria-fetiche. As peripécias relatadas por Magnani mostram o peso da afetividade, do contato social dito primário observável nas atividades, nas quais as trocas orientam-se mais pelo chamado sistema da dádiva (Mauss), pelo dar-receber-retribuir, do que pelo toma-lá-dá-cá do comércio.

Os pesquisadores da *Revue du M.A.U.S.S* não cessam de mostrar como esses sistemas da dádiva ainda se fazem presentes na sociedade capitalista, ignorando ou desprezando as leis que regem a troca comercial. Em nossa sociedade, dada a forte presença da cultura tradicional, que não se cansou em enfatizar-se aqui, as trocas acontecem predominantemente sob o paradigma da dádiva, notadamente as relativas à hospitalidade doméstica. Certamente, nossas formas de visitar, receber, convidar, confraternizar, além de terem uma marca mais forte de nossas tradições rurais, e, talvez por esse motivo, são mais informais, mais festivas e menos reguladas pela etiqueta e pela contenção afetiva.

O sistema da dádiva permeia também essas práticas criadas ao acaso das iniciativas, mal ou bem intencionadas. Aqui, a ambiguidade continua a se fazer presente. Quanto mais o « pedaço » está distante do alcance das políticas públicas, tanto maiores as chances de que essas iniciativas sejam mal intencionadas. A promiscuidade entre entretenimento e crime organizado é um fato universal, como o mostram hoje os fatos relacionados aos jogos, bingos, cassinos, casas de prostituição, alguns tipos de esporte

como o boxe e o futebol. É inclusive paradoxal que se estime hoje como positiva a transformação dos clubes de futebol em empresas! No caso, pensa-se que setores do entretenimento que ficariam em tese melhor sob o abrigo do sistema da dádiva, com fim não-lucrativo, com o tempo gratuito de seus diretores, com a ligação clube-torcida, têm hoje, dadas as falcatruas, os abusos, como única alternativa hoje resignar-se a se transformarem em empresas com fins lucrativos! Seria um truísmo acrescentar que com o ainda mais fraco alcance das nossas políticas públicas, em todos os campos, inclusive o do lazer, estes problemas se agravem sensivelmente entre nós. Inútil enumerar exemplos!

Assim, a aproximação do final do dia, da semana, e, sobretudo, das datas de celebração coletiva (Natal, Páscoa, Corpus Christi, *reveillon*, carnaval, etc.), acontece, em meio às práticas observáveis nos quatro cantos do mundo, aquilo que se pode chamar de busca da festa, que pode acontecer numa festa em sentido estrito ou num clima festivo (cores, barulho, excitação) nas ruas, nos bares, nas casas, nas excursões à praia. Daí que ser festivo torna-se, mais do que estar num meio festivo, ser festivo, o que designa não mais uma realidade observável, mas um valor desejável, talvez mesmo uma obrigação, uma regra social.

Como explicar de outra forma as novas festas que se criam entre nós de um dia para outro e que ao fim de quatro ou cinco anos passam a fazer parte dos calendários de eventos de uma cidade? Como explicar que o Carnaval não designa mais hoje os quatro dias rituais antes dos quarenta dias da quaresma, mas um atributo ou mesmo uma parte, sempre a final, de toda e qualquer reunião festiva?

Em realidade, se se caminha do centro de uma grande cidade na direção da periferia, à medida que se avança, encontra-se um lazer cada vez mais misturado de práticas codificadas e não codificadas, que, por sua vez, resultam de uma mistura entre uma cultura contemporânea, vinda quase que inteiramente das mídias, e da cultura tradicional, quase sempre uma releitura desta. Aqui pode ser observada uma criatividade que brota de raízes marcadas daquela alegria, quem sabe, da qual falou Julián Marias e que é o signo da permanência da cultura tradicional.

Mas esse sentido de festividade não é hoje um traço de todas as sociedades atuais pós-modernas ou em setores nos quais os traços da pós-modernidade são visíveis? É preciso, em primeiro lugar, distinguir bem o sentido tradicional e o sentido contemporâneo da noção de festa. De um lado existe a festa antiga, rural, vivida pela população como ruptura do cotidiano, ou mesmo como inversão, como no Carnaval tradicional, quase sempre associada ao rito socioespiritual. Era a festa em oposição a vida cotidiana, para retomar a expressão de Agnès Villadary (1968): oposição entre sagrado e profano, entre o tédio e a alegria, entre o cinzento e o colorido, o conhecido e a aventura, etc. Este sentido da festa, predominante na sociedade rural, acompanha os migrantes para a cidade, onde pode se transformar ou

mesmo desaparecer, à medida em que a urbanidade se instala, que o trabalho impõe uma nova concepção de tempo, que os meios de comunicação o banalizam. As antigas práticas tornam-se folclore. Quanto mais se consolida o urbano, mais se instala um novo sentido de festa na sociedade.

O que é a festa hoje? Nesta situação de modernidade líquida (BAUMAN, 2001), em que vivemos, a festa se mistura ao cotidiano. Este sentido líquido da festa, festa como estado de espírito, penetra em todos os cantos do social: no trabalho, na circulação, na vida política, no culto e também no lazer, que se torna seu templo. Espera-se que sejamos festivos no escritório, no lar e, sobretudo, no tempo de lazer.

Pode-se argumentar que estes fatos são observáveis em todo o mundo ocidental. Da mesma forma, o culto ao passado, à tradição, ainda que com intensidade variada, é um valor hoje observável em todos os planos do cotidiano em todas as sociedades. Há hoje, também, em todas as sociedades, uma infinidade de estudos sobre a expansão do sentido de festa contemporânea.

Onde estão as nossas diferenças? Nós temos mais exclusão, mais violência, taxas de participação cultural mais fracas, uma hospitalidade urbana menos impregnada das regras da urbanidade, do sonho da vida moderna. Derivado do fato de nossa urbanização mais recente, mais caótica e, em consequência, do fato de que uma grande parte de nossa população não é cuidada pela cidade em tese obrigada a acolhê-la, vivemos ainda o imaginário de uma cultura tradicional com mais corporeidade não domesticada. É como se o processo civilizador, de que falou Elias, já completado nas sociedades europeias, sobretudo ocidentais, ainda estivesse a meio caminho entre nós, e ainda incipiente nas periferias mais povoadas de migrantes recentes. Tudo se passa como se a medievalidade com suas maravilhas e monstruosidades, expulsa pelas sociedades européias na Idade Moderna e que se perpetuou entre nós até o final do séc. XIX, ainda fosse um traço presente da nossa vida social e cultural, com o que há de melhor e de pior.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta reflexão, buscou-se mostrar que para entender essa dimensão qualitativa do tempo de lazer que consiste na qualidade da experiência, há que se abandonar, ao menos num primeiro momento, os seus fundamentos inspirados pela sociologia do trabalho e apoiar-se mais na sociologia da cultura e na história da cultura. Essa outra sociologia do lazer pode nos mostrar que há, sim, presença maior de festividade na sociedade brasileira, mas não por um sortilégio ou porque essa é a outra face da pobreza, mas simplesmente porque a cultura tradicional ainda está presente e respirando mesmo nos recônditos mais insuspeitos de nossa sociedade. Ainda somos caipiras!

Para que serve afinal, essa discussão? Serve, em primeiro lugar, para refletirmos sobre o significado do tempo livre de nossa população, ainda contaminado por sua marca rural, quando se entremeava com o rito religioso e familiar, e mesmo com o trabalho. Paradoxalmente, durante os anos 1950, o tempo tradicional contaminado pelo sentido da festa era considerado uma dificuldade a ser superada no caminho do desenvolvimento, na direção de uma industrialização que se estimava urgente. Para o melhor e o pior, nós não alcançamos este objetivo. Para o pior, continuamos com a etiqueta de país emergente, com todos os demônios que acompanham esta expressão. Para o pior, basta olhar nossas cidades e os contingentes populacionais, sobretudo os menos favorecidos, alienados da cidadania. Para o melhor, nós ainda preservamos esse tempo tradicional, que, hoje, é visto com virtualidades antigamente não suspeitadas. Uma antiga anedota, na década de 60, entre teóricos do desenvolvimento, dizia que tal conceito mostraria toda a sua falácia no dia em que executivos de empresas multinacionais chamassem um índio para lhes falar sobre como viver o tempo plenamente e fugir do estresse.

Essa discussão pode, inclusive, conferir um novo significado para as políticas públicas. No caso do tempo livre propriamente dito, há muito o que se caminhar. O discurso sobre a redução da jornada de trabalho pode ganhar um argumento importante: não se trata apenas de reduzir o desemprego, mas de incrementar quantitativa e qualitativamente o tempo disponível não somente para o lazer como para a festividade no lazer.

No caso das periferias urbanas, não se trata apenas de erradicar a miséria e muito menos de usar esta discussão como forma de escamotear o problema da pobre. Há que se estudar também como os moradores podem e devem desfrutar de condições de tempo e espaço para expressar as formas como lêem o duro confronto de sua cultura de origem com a cultura mundializada das metrópoles. Incrivelmente, esta cultura tradicional, a se crer nos economistas do turismo e do desenvolvimento, torna-se hoje um recurso econômico. Em outras palavras, a cultura de origem deixa de ser um problema para se tornar uma vantagem.

De uma forma ainda mais ousada, não se pode falar desta ludicidade ainda preservada neste estágio de urbanização como um ativo econômico? Incrivelmente, esta cultura tradicional, a se crer nos economistas do turismo e do desenvolvimento, torna-se hoje um recurso econômico. Em outras palavras, a cultura de origem deixa de ser um problema para se tornar uma vantagem.

É ao menos o que pensou Vilém Flusser, este extraordinário filósofo e especialista da linguagem que tanto tempo passou entre nós e ainda é pouco conhecido. Sobre o que ele chamou de *homo ludens* brasileiro ameaçado, ele alerta para o risco da perda da ludicidade tradicional:

O perigo é este: se forem aplicados modelos ocidentais para forçar o progresso econômico (inevitáveis no presente estágio, mas perniciosos em estágio seguinte), o brasileiro pode perfeitamente perder sua capacidade lúdica e passar para uma alienação histórica, com toda a infelicidade que isto acarreta (1998, pg.134).

Como disse Garcia Canclini, pensando a cultura latino-americana em geral, “as tradições ainda não se foram e a modernidade ainda não terminou de chegar” (2008, 17). No caso do lazer, trata-se de não considerá-lo apenas na forma como ele emergiu da revolução industrial e se afirmou nas sociedades modernas. Assim, não se pode tratar do lazer, falando apenas das práticas modernas codificadas, como a ginástica, o esporte, a bricolagem, a frequência à praia, ao parque, ao shopping, etc, esquecendo-se de olhar as práticas lúdicas que a população trabalhadora, majoritariamente composta de migrantes rurais recentes, traz de suas origens e, sobretudo, da importância dessa cultura tradicional ameaçada.

REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Zygmunt. “*A modernidade líquida*”. Rio: Zahar, 2001
- BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. “*Visões do paraíso*”. São Paulo: Brasiliense, 1974
- “*Raízes do Brasil*”. Rio: José Olympio, 1991
- CAMARGO, Luiz Octávio de L. “*The prospects of leisure in face of the decline of workers’ fight for the reduction of working time: the brazilian case*. In World Leisure Journal: vol.48 : 2006, p.3-15.
- “*Educação para o lazer*”. São Paulo: Moderna, 1998
- “*Lazer na cidade de São Paulo*”. In COSTA, Lamartine. Atlas do esporte no Brasil. Rio: Shape, 2004.
- CÂNDIDO, Antônio. “*Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do malandro brasileiro*”. Rio: Zahar, 1978.
- CHADWICK, George F. “*The park and the town*”. London: The Architectural Press, 1996
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. “*A psicologia da felicidade*”. São Paulo: Saraiva, 1992
- DA MATTA, Roberto. “*Dialética da malandragem*” in: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1970
- DE SOUZA, Amauri. “*As 24 horas do carioca*”. Rio : IUPERJ, 1976 (texto mimeografado)
- DUMAZEDIER, Joffre. “*Sociologia empírica do lazer*”. São Paulo: Perspectiva, 1978
- ELIAS, Norbert. “*O processo civilizador*”. 2 vols. Rio: Zahar, 1994
- FLUSSER, Vilém. “*A fenomenologia do brasileiro*”. Rio de Janeiro: UERJ, 1998*
- FREYRE, Gilberto. “*On the iberian concept of time*” in *The American Scholar*, vol. 3, nº 32, 1963, p. 415/430.
- “*Novo mundo nos trópicos*”. São Paulo: Edusp, 1971

- GARCIA Canclini, Nestor. “*Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*”. São Paulo: EDUSP, 2008
- LAUAND, Jean; LUCCHI, Elian. “*Entrevista: Julián Marias*”. Disponível em <http://www.hottopos.com/videtur8/entrevista.htm> - acesso em 20.04.2010
- MAGNANI, José Guilherme C. “*A festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade de São Paulo*”. São Paulo: Brasiliense, 1984
- PANZINI, Franco. “*Per i piaceri del popoli – l’evoluzione del giardino pubblico in Europa dalle origini al XX secolo*”. Bologna: Zanichelli, 1993
- PRONOVOST, Gilles. “*Lazer, desenvolvimento social, desenvolvimento cultural*”. MELO, Victor Andrade de Melo & TAVARES, Carla . O exercício reflexivo do movimento. Rio de Janeiro: Shape, 2006, v. , p. 34-49.
- “*Temps, culture et société*”. Québec (Canadá): Presses Universitaires du Québec, 1983
- SCHWARCZ, Lilian. “*Complexo de Zé Carioca – notas sobre uma identidade mestiça e malandra*”. RB, nº 29, out. 1995”
- *Obra editada originalmente em alemão sob o título *Brasilien oder die Suche nach dem neuen Menschen: Für eine Phänomenologie der Unterentwicklung* (Brasil, ou a procura de um novo homem: por uma fenomenologia do subdesenvolvimento), Bollmann Verlag, 1994

LAZER E CIDADES: PROTAGONISMOS E ANTAGONISMOS NAS LUTAS POR ESPAÇO

Reinaldo Pacheco¹

RESUMO: Este ensaio busca refletir sobre a questão do direito ao lazer no cenário das grandes cidades brasileiras tomando como referência três fenômenos sociais bastante atuais: a ocupação de espaços públicos de forma autônoma e auto-organizada por parte de coletivos de cultura, arte, esportes e luta política; os assim denominados “rolezinhos”, formas de encontro e sociabilidade típicas de jovens das periferias urbanas; e o crescimento exponencial que tem acontecido no uso de parques públicos urbanos. Busca-se compreender os pontos de contato entre estes fenômenos e as relações sociais que os diferenciam com o objetivo de analisar os paradoxos contemporâneos concernentes à concretização de uma cidadania plena de direitos, na qual o lazer ocupa uma indiscutível centralidade, dada a complexidade da luta política em sociedades tão desiguais como a brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: direito ao lazer; cidades; rolezinhos; parques urbanos; ocupações.

ABSTRACT: This essay aims to think on the matter of right to leisure on the context of large Brazilian cities taking by reference three very current social phenomena: the occupation of public spaces in an autonomous way and self-organized by collective culture, sports and fight policy; the so-called “rolezinhos”, typical forms of meeting and sociability of youth in urban suburbs; and the exponential growth that has occurred in the use of urban public parks. We seek to understand contact points among these phenomena and social relationships that differentiate them with the aim of examine the contemporary paradoxes concerning the implementation of full citizenship rights, in which leisure occupies an undeniable centrality, given the complexity of the fight policy in such unequal societies like Brazil.

KEYWORDS: right to leisure; cities; “rolezinhos”; urban parks; occupations.

¹ Professor no curso de Bacharelado em Lazer e Turismo e no Programa de Mestrado em Ciências da Atividade Física da EACH-USP Leste (Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo, no seu campus na Zona Leste da cidade). E-mail: repacheco@usp.br

INTRODUÇÃO

O objetivo do presente ensaio é refletir sobre a questão do direito ao lazer no cenário das grandes cidades brasileiras tomando como referência três fenômenos sociais bastante atuais, a saber: a) a ocupação de espaços públicos de forma autônoma e auto-organizada por parte de coletivos de cultura, arte, esportes e luta política. Este fenômeno nos parece bastante atual e vem ocupando a agenda de debates acadêmicos em torno do direito à cidade e tem definido também uma série de propostas de intervenções no campo das políticas públicas e no campo da sociedade civil organizada, em maior ou menor grau. Pode-se considerar inclusive que parte das intervenções propriamente de cultura, arte e lazer são parte da estratégia de luta política no sentido de construção de uma cidade para todos e não apenas para grupos privilegiados social e economicamente; b) os assim denominados “rolezinhos”, formas de encontro e sociabilidade típicas de jovens das periferias urbanas. Este fenômeno, embora tenha arrefecido, foi bastante significativo nos anos de 2013 e 2014 e por meio dele se pode compreender uma série de anseios e desejos de uma população jovem plena de sonhos de integração à sociedade de consumo e para além disso, suas formas de sociabilidade, encontro e partilha; c) o crescimento exponencial que tem acontecido no uso de parques públicos urbanos. Este fenômeno, sobre o qual tenho me detido com mais afinco nos últimos quatro anos salta aos olhos devido à demanda crescente de formas de uso destes espaços públicos, o que indica uma nova relação que começa se estabelecer e se sedimentar entre os moradores da cidade e os espaços livres, e que atinge todas as classes sociais da cidade, embora de forma bastante distinta e com elementos de segregação sócio-espacial. Busca-se compreender os pontos de contato entre estes fenômenos e as relações sociais que os diferenciam com o objetivo de analisar os paradoxos contemporâneos concernentes à concretização de uma cidadania plena de direitos, na qual o lazer ocupa uma indiscutível centralidade, dada a complexidade da luta política em sociedades tão desiguais como a brasileira.

Viver a cidade é uma experiência ambivalente, nos alerta Bauman (2009). Os mesmos aspectos da vida na cidade que nos atraem podem, alternadamente, nos repelir. Este “brilho caleidoscópico da cena urbana”, como afirma o autor, despeja sobre nós intensa sedução. Quando se observa as condições de vida na cidade se está também pensando nas condições de vida da humanidade. Levando-se em conta as taxas de crescimento demográfico urbano atuais, em 20 anos cerca de duas pessoas no mundo em cada três viverão em cidades. Sendo assim, há uma necessidade fundamental em se pensar os espaços públicos dentro destes territórios. Um espaço é público à medida que permite o acesso de todos sem que precisem ser previamente selecionados. A presença num espaço público é anônima

e os que nele se encontram são estranhos uns com os outros, a princípio. É nos espaços públicos que a vida urbana atinge sua mais completa expressão, com alegrias, dores, esperanças, pressentimentos (Bauman, 2009). A cidade é também o espaço da insurgência, da inconformidade ativa, da busca de outros sentidos para a vida.

OCUPAR A CIDADE: AFIRMAR UMA POSIÇÃO DE DIREITOS

Ocupar os espaços públicos da cidade passou a ser uma forma de afirmar uma posição de busca de direitos sociais: transporte público, educação, saúde, cultura e lazer, moradia estiveram no centro da agenda das reivindicações de movimentos sociais e coletivos que ao protagonizar a cena no espaço público, antagonizou com forças sociais que pareciam também adormecidas no panorama da cidade. Embora muito se tenha falado e escrito sobre os movimentos de junho de 2013 como deflagrador de uma onda de ocupações dos espaços da cidade, deve-se atentar para o fato de que a luta por direitos sociais neste país nunca prescindiu de formas de mobilização popular que aconteceram em espaços públicos. Candelária, Estádio Primeiro de Maio em São Bernardo do Campo, Anhangabaú, e outros espaços não menos importantes por este Brasil afora sempre foram os lugares aonde se materializaram os movimentos por ampliação dos direitos sociais nesta sociedade desigual.

Claudia Seldin (2015), ao discorrer sobre práticas culturais que configuram insurgências na cidade ocidental contemporânea, observa as práticas de coletivos que se posicionam contra a ordem estabelecida, hoje excessivamente marcada pela lógica do consumo. Esta lógica do consumo se reflete, para a autora, em processos crescentes de “culturalização” do espaço, visando à criação de imagens de cidade para competir globalmente, produzindo efeitos gentrificadores. Diversas formas de insurgência contra a ordem da cidade global capitalista, inclusive por meio dos lazers, tem marcado os conflitos sobre os significados e usos dos espaços públicos urbanos.

Em recente pesquisa desenvolvida sobre as formas de apropriação de campos de futebol de várzea situados dentro de um parque público na cidade de São Paulo (PACHECO, 2014), pode-se observar que, embora existam diversas atividades comunitárias ao redor dos jogos de futebol amador, a apropriação do espaço público se faz numa lógica de confusão entre o que é público e o que são interesses privados, com grupos de praticantes “privatizando” os espaços de acordo com seus interesses e não com os interesses gerais de uso do espaço público para todos. Este processo ocorre pela ausência do Estado na promoção do direito ao lazer e na gestão dos espaços públicos. Na mesma pesquisa foram identificados outros espaços dentro

dos parques urbanos completamente sucateados e sem uso, tais como os teatros de arena, esperando formas de apropriação ou de ocupação cidadãs. Observa-se ainda que os jovens, especialmente no contexto pesquisado dos parques urbanos, se apresentam como grupo etário predominante nas formas de apropriação destes espaços públicos.

Na mesma direção, Silva (2015) e Queiroz (2013) demonstram como a mídia tem apresentado notícias sobre os jovens quase sempre os vinculando a ações de rebeldia e violência, seja como vítimas ou como protagonistas. Pouco observam sobre o descontentamento e o descrédito dos grupos etários mais jovens com as formas de participação institucional na vida das cidades. No caso dos jovens em São Paulo, uma das mais evidentes inquietações tem sido sobre a qualidade da educação pública a que são submetidos e que desconsidera as potencialidades formativas para além da educação formal e escolar e para além do espaço institucional da escola. Pode-se afirmar que não temos hoje uma política pública de educação. O que temos é uma política pública de escolarização precária. Não seria de se estranhar as manifestações violentas destes grupos etários nas manifestações populares.

Zitkoski e Hammes (2014), ao estudarem as relações entre juventude, educação e cidadania alertam para o fato da juventude não ser um bloco monolítico e torna-se necessário falar de juventudes, no plural. Estas juventudes constituem um grupo expressivo capaz de influenciar a agenda política e os destinos da cidade e as transformações sociais efetivas.

OS “ROLEZINHOS”: ENTRE FLUXOS E CONTRA-FLUXOS

Direito social presente na Carta Magna brasileira, o lazer segue sendo um fenômeno da modernidade. Contraposto ao tempo de trabalho, o lazer dá-se num tempo de não trabalho e como resultado das lutas sociais incessantes que ocorreram durante mais de dois séculos para a redução das jornadas laborais.

O lazer ocorre por meio da escolha relativamente autônoma de práticas e atividades prazerosas, lúdicas e pela atitude do sujeito no pleno exercício de seu direito. Esta possibilidade de escolha é relativa e não absoluta: faz-se o que se quer dentro do que é possível e nem sempre o universo das práticas possíveis contemplam os desejos dos sujeitos e grupos sociais. Portanto, o lazer pode ser entendido como toda e qualquer prática cultural (sim, até mesmo os “rolezinhos”...) realizadas com relativa autonomia, num tempo e espaço de relativa liberdade, condicionadas por outras obrigações e relações sociais que demarcam identidades dos sujeitos e grupos e podem contribuir na formação e transformação social e cultural. No sentido contrário, o lazer pode também ser utilizado como instrumento

de controle social e mercantilização do tempo, desprovendo-o assim de sua condição emancipatória. A fragmentação de ações no campo das atividades de lazer, por parte do setor público e privado, acaba por subtrair do lazer essa condição de promoção do desenvolvimento social e cultural dos sujeitos. Tal é o caso, no meu entender, dos chamados “rolezinhos nos shoppings”. Ressalta-se, no entanto, que os jovens que assim se manifestam tem todo o direito de estabelecerem entre si suas redes de sociabilidade e promover formas de encontro em espaços que são considerados abertos ao público, tais como os shoppings. A segregação destes jovens destes espaços espelha a máxima contradição de um sistema social que não ofereceu a eles outras possibilidades de afirmação de uma identidade senão aquelas provindas da sociedade de consumo.

Direito social assegurado, o Estado torna-se responsável na medida em que a concretização deste direito faz-se por meio de políticas públicas. Se por um lado o lazer é algo inerente ao sistema capitalista, subproduto do trabalho e mercantilizado, por outro, transformou-se numa necessidade humana fundamental. Neste conflito que se estabelece entre proprietários de shoppings centers e grupos juvenis, apelar ao apoio do Estado para que estes jovens organizem suas formas de encontro em parques públicos, por exemplo, é de um cinismo descabido. Nos parece que este fenômeno, os “rolezinhos”, carece de maiores investigações empíricas. Parte dos jovens, especialmente aqueles oriundos de famílias em processo de ascensão econômica, encontram no shopping center uma possibilidade interessante de sociabilidade que reforça laços identitários. Aliás, esta é uma das características das práticas de lazer pouco explorada na literatura: o fato que o lazer é elemento social que molda a identidade dos sujeitos.

Ora, se a estes jovens os espaços públicos – vistos como espaços de ninguém e não como espaços de todos – não foram apresentados como capazes de auxiliar a construir a sua cidadania, se a condição de cidadão apresentada a estes jovens foi a da integração à sociedade de consumo, talvez fosse esperada tal manifestação. Entre “ostentar” marcas e circular por um grande centro de compras e ser segregado em algum espaço público, é certo que os jovens optarão pela primeira ação. O cinismo verificado por parte dos agentes do Estado responsáveis pelas políticas de juventude e de lazer, na tentativa de promover os “rolezinhos” nos espaços públicos, foi aviltante. Que tal se estes mesmos agentes do Estado passassem a tratar com dignidade as políticas públicas de cultura e lazer e oferecer de fato espaços públicos atrativos para os jovens, ao invés de tentar segrega-los? O debate nas semanas que se sucederam aos “rolezinhos” chegou a tal baixo nível que só faltou algum governante mais afoito se propor a construir um “rolezódromo”.

Neste sentido, embora o lazer se apresente na letra da lei como direito social, torna-se fundamental a compreensão da sua importância concreta,

de forma a se estabelecer ações e programas públicos que promovam o lazer como possibilidade de educação não formal. Resultado da falta de políticas públicas e do desordenamento urbano, os bairros mais afastados dos grandes centros possuem uma carência de espaços públicos para convívio e lazer. Em um país de marcadas desigualdades sociais, reivindicar por espaços e tempo para a vivência do lazer infelizmente ainda soa para alguns como algo fora de foco. Mesmo nesses casos, o lazer acontece, à revelia da vontade política, subvertendo a lógica do consumo e efetivando-se em práticas, mais das vezes, consideradas simples, tais como um churrasco na laje, um baile-funk na garagem de uma casa, um bate-volta à praia num domingo de sol, ou mesmo uma excursão organizada entre um grupo de amigos. Ações de organizações não governamentais e outras associações da sociedade civil também vem favorecendo os usos de espaços de lazer comunitários, em locais muitas vezes desprovidos de qualquer infraestrutura.

Nesse processo, o lazer configura-se como importante elemento no cotidiano urbano e também na esfera do consumo, não apenas por seu “valor de troca”, mas por seu valor de uso, que pode subverter a lógica do consumo e auxiliar na alteração das relações cotidianas com a cidade. Nos parece que este é o processo em marcha no caso destas formas de sociabilidade juvenis, entre fluxos e contra-fluxos, como assimilação à sociedade de consumo e ao mesmo tempo como forma de garantir visibilidade. Que sejamos capazes então de ver e ouvir o que os jovens têm a dizer.

PARQUES, CIDADES E O DIREITO AO LAZER

Os parques urbanos desempenham papel importante na reflexão sobre a cidade e cidadania. Tiveram papel marcante na formação das cidades como instrumentos de controle social e valorização territorial e o lazer sempre esteve em suas finalidades. Adquirem essa configuração a partir das intensas modificações nas cidades vividas a partir do século XIX. Nesse contexto da intensificação dos processos de industrialização e urbanização, os parques aparecem como refúgios na cidade para que essa sociedade urbana pudesse escapar das “agruras da cidade industrial”. (GOMES, 2013)

Este cenário fortaleceu o “modelo higienista” que via nos parques a possibilidade de criar cidades “limpas”, “higienizadas” de toda sorte de movimentos urbanos e grupos sociais indesejáveis. Temos que nos lembrar que um “exército” de pessoas mal pagas pelas indústrias se aglomeravam em casas e bairros sem quaisquer condições de salubridade. A revolução industrial permitia às elites uma acumulação de riquezas sem precedentes, mas também gerava nas cidades graves problemas ambientais

e demográficos. Friedrich Engels, ao analisar a situação da classe trabalhadora na Inglaterra do século XIX, em obra publicada pela primeira vez em 1845, é bastante enfático a respeito do que viriam a ser as chamadas cidades industriais emergentes. (ENGELS, 1975). O processo de uso e ocupação das cidades industriais já na metade do século XIX foi muito intenso e gerou um sentimento de desordem, pelo menos aos olhos das classes dominantes.

No Brasil, o “modelo higienista” foi implantado em praticamente todas as grandes cidades do início do século XX. A cidade do Rio de Janeiro é um exemplo disso: as reformas urbanas implantadas são de cunho higienista e essas mudanças eram justificadas pelas elites da época em função da falta de saneamento das cidades. Em cidades como Belo Horizonte e Goiânia não houve necessidade de remoção de populações pobres pré-existentes, mas são projetadas obedecendo a esse modelo. Belo Horizonte, em 1897, surge como cidade sob rígido controle para a área central, fixado num sistema de lotes, avenidas e ruas dispostos numa malha quadrangular, circundada por uma avenida de mediação periférica, mas incapaz de conter ou planejar a expansão das habitações periféricas (MARINS, 1998). O mesmo pode-se afirmar com relação a Brasília e suas “cidades satélites”.

Na cidade de São Paulo algumas áreas das zonas oeste e sul transformam-se em bairros-jardim: Jardim América, Jardim Europa, Alto da Lapa, Alto de Pinheiros, Alto do Butantã, Cidade-Jardim, Morumbi. Contudo, nas periferias da cidade, inúmeros loteamentos da cidade levam também a alcunha de “jardins”, sem necessariamente levar em conta o planejamento urbano e a preservação de áreas verdes, especialmente rios e nascentes: Jardim Miriam, Jardim Campo-Limpo, Jardim Ideal, Jardim Fraternidade. (OTTONI, 2002). Estes últimos são “jardins” só no nome.

Portanto, as origens não tão “dignas e justas” dos parques urbanos acabaram por transformá-los em locais que servem também à produção e reprodução do capital no tecido urbano. Contudo, no pós-segunda guerra mundial, o choque entre o público e o privado e entre a propriedade particular e os interesses coletivos passam a ser rediscutidos e a emergência da “Declaração Universal Dos Direitos Humanos” (1948) e a crise ecológica a partir dos anos de 1960 trazem novos elementos de pressão sobre a compreensão da importância dos espaços públicos e dos direitos sociais. A ideia de “recreação pública” passa a ser algo não mais estranho às discussões e o Estado passa a intervir mais fortemente nesta problemática e ocorre a implantação seriada e multiplicada de estádios, piscinas públicas, quadras, ginásios e espaços para jogos e esportes, bem como parques urbanos. As ruas e demais espaços públicos nos centros das cidades, antes abandonados pelas elites nos processos de “higienização”, voltam a ser valorizadas como local de recreação, de ponto de encontro e como fundamental à retomada do direito à cidade. (ABRAHÃO, 2008; LEFÉBVRE,

1969). Este processo pode ser observado em São Paulo atualmente, ainda que com muita resistência da elite da cidade.

No Brasil, a cidade de Curitiba, nos anos finais da década de 1970 e na década de 1980, passa por modificações que a transformam numa “marca de “cidade modelo”, “capital brasileira de qualidade de vida”, “capital ecológica” (ABRAHÃO, 2008). E tal processo vai refletir-se nos parques urbanos, criados pelas elites e dominando a área central das cidades, mas agora sob outros referenciais. Rechia (2007) estudando Curitiba (PR), indica que “a cidade adquiriu identidade cultural a partir da conexão do planejamento urbano, centrado em parques, com a acentuada preocupação quanto à preservação ambiental, passando a gerar um perfil peculiar da cultura local por meio dos usos cotidianos desses espaços. Assim, o ambiente urbano de Curitiba e de outras cidades do Paraná está marcado por um intenso planejamento que associa, entre outras dimensões, cultura, lazer, esporte e preservação da natureza” (RECHIA, 2007, p. 91).

Essas iniciativas pontuais no cenário brasileiro vão ganhar fôlego com as novas ideias urbanas que tiveram em Barcelona, na Espanha, um ponto de inflexão. A reestruturação urbana proposta para Barcelona foi idealizada num plano denominado “Plano Barcelona 2000”. Segundo Abrahão (2008), esse plano tornou-se um paradigma nos anos 1990 para as intervenções urbanas por dar aos espaços públicos uma “imagem forte, inclusiva, de protagonismo”. Esse plano previa uma série de micro intervenções estratégicas no plano geral da cidade buscando o resgate da cidade democrática, ameaçada pela fragmentação e privatização dos espaços (ABRAHÃO, 2008). Nestas intervenções as atividades de lazer têm um papel fundamental para oferecer aos cidadãos uma perspectiva crítica, criativa e libertadora nesses e desses espaços públicos da cidade. Desta forma, os parques urbanos começam a ser pensados como pontos de encontro, onde a interculturalidade pode se expressar. Algo a ser construído cotidianamente pois implica em mudanças culturais na relação com o espaço público.

Os parques urbanos, imersos no cenário das cidades contemporâneas, apresentam-se como espaços potenciais do encontro intercultural educativo. No entanto, observa-se que as políticas educacionais desconsideram as potencialidades destes espaços públicos de educação não-formal ao não estabelecerem propostas integradas de políticas públicas que consideram as práticas culturais desenvolvidas nestes espaços. Na ampla maioria dos casos, os parques públicos urbanos são administrados por determinada Secretaria Municipal, Estadual ou Autarquia, invariavelmente ligadas à questão ambiental, sem que haja troca de experiências e estabelecimento de programas conjuntos com as secretarias municipais ou estaduais de educação, cultura, esporte e lazer. Desta forma, as atividades desenvolvidas nos parques urbanos deixam de aproveitar todo o potencial de inclusão social e de troca intercultural possível no cenário das cidades

contemporâneas que cada vez mais demandarão serviços de cultura e lazer. Assim, parece não haver a devida consideração aos aspectos do planejamento do uso público destes espaços que poderiam oferecer atividades planejadas de forma a proporcionar inclusão social e o direito ao lazer, promovendo inclusive maior conservação ambiental. Propõe-se que os gestores responsáveis pela administração destes espaços públicos aproximem-se do campo de conhecimento e intervenção profissional relativos às políticas públicas de cultura e lazer e que as políticas educacionais do município considerem o potencial educativo não formal destes espaços.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

David Harvey (2013, p.28), ao discutir a ideia de “direito à cidade” reafirma sua posição de que este direito não é apenas um direito de acesso aos bens legados pela vida urbana, mas o direito de transformar a cidade: “temos o direito de mudar o rumo e buscar refazê-la segundo outra imagem e através da construção de um tipo de cidade qualitativamente diferente”.

A construção de uma cidadania plena, na sociedade brasileira, é algo ainda em processo, permeada por avanços e retrocessos. A garantia de direitos civis, políticos e sociais (Marshall, 1987) está longe de estar consolidada num cenário de incertezas que avançam atualmente até mesmo sobre os direitos políticos que pareciam consolidados. A participação ativa nos destinos da vida da cidade e as formas de ocupação e uso de seus espaços públicos expõem este processo de luta por uma cidadania que não se limite ao “direito de ir e vir”. Na eterna confusão nacional entre o que é público e o que é privado, a emergência do espaço público se faz absolutamente necessária, ao invadir espaços antes considerados apenas como local de circulação. A cidade como algo vivo e dinâmico deve servir não apenas à circulação do capital e de seus insumos materiais e humanos, mas deve servir sobretudo ao encontro, à sociabilidade, à interculturalidade, à expressão da diferença. Os espaços públicos começam a ser pensados e vividos não como residuais, aquilo que sobrou na partilha do território da cidade capitalista global, mas como lugares centrais de experiências de vida.

Observa-se o uso que vem ocorrendo em projetos que abrem avenidas centrais das cidades à circulação das pessoas, tal como tem ocorrido com a Avenida Paulista em São Paulo: teatro, música (muita música, e de qualidade indiscutível), dança, artes plásticas, jogos e brincadeiras, atividades físicas as mais diversas fazem destes espaços expressão da diversidade dos lazeres possíveis nos espaços públicos, quando se estimula a sua ocupação, numa cidade que os oferece como direito humano.

Outra forma de ocupação dos espaços públicos que chamou bastante a atenção de todos no cenário atual da luta política foi a organização dos

estudantes secundaristas ao tomarem as escolas estaduais reivindicando uma educação pública de qualidade. Particularmente, pude acompanhar como guardião uma das escolas ocupadas, denunciando tentativas de abuso da mídia golpista do país, aliada do governo estadual, em tentar construir a narrativa do evento como baderna de jovens. O que se pode observar por parte dos estudantes foi um grito por uma escola que ofereça muito mais do que uma sala de aula enfadonha: novamente entram em cena as artes, o teatro, os esportes, a gastronomia (sim, algumas escolas ofereceram oficinas de gastronomia durante a ocupação, utilizando-se das próprias cozinhas), e uma incansável recuperação de alguns espaços de sociabilidade considerados pelas direções de escola e coordenações pedagógicas de menor valor. O que se viu, portanto, foram práticas educativas que vão além da educação formal e que a escola insiste em não incorporar.

As práticas de lazer nos espaços públicos tornam-se formas de resistir à arquitetura do medo e da intimidação contra os direitos, de que nos fala Bauman (2009). Contraditoriamente, parece haver um fluxo e um contra-fluxo quando observamos estas demandas sociais pelo uso do espaço público urbano. Se por um lado estes fenômenos parecem revelar que estamos no caminho de construção de uma cidade menos desigual, por outro lado movimentos similares trazem em si o germe da apatia e da conservação das desigualdades sociais. A cidade é e continua a ser o retrato da desigualdade, com seus tempos e espaços apropriados de forma desigual em seu território. A lógica do direito ao lazer se insere na busca da ruptura com esta desigualdade. Trata-se de um movimento que busca equalizar esta desapropriação do tempo e do espaço que operou tamanha desigualdade.

Movimentos de ocupação dos espaços públicos de intenso protagonismo e auto-organização juvenil até mesmo na ocupação de espaços de uso público como shoppings centers e a cena de uso intensivo dos parques urbanos no cenário da metrópole revelam, no entanto, e antes de tudo, uma cidade viva e pulsante, inconformada, entre protagonismos e antagonismos de grupos sociais que se opõem pelas tentativas de demarcação de uma territorialidade na cidade segregada. Aliás, como parece ter sido recorrente na história das cidades.

Torna-se necessário observar a quem ou a quem estamos servindo – nós todos, cidadãos e instituições sociais - no cenário da cidade. Mais uma vez usando as palavras de David Harvey (2013, p.28): “A questão do tipo de cidade que desejamos é inseparável do tipo de pessoa que desejamos nos tornar. A liberdade de fazer e refazer a nós mesmos e as nossas cidades dessa maneira é, sustento, um dos mais preciosos direitos humanos”. De minha parte, prefiro imaginar que sirvo à cidade plural, democrática e que se busca se construir como justa e solidária. As práticas de lazer nos espaços públicos das cidades contemporâneas podem ter um papel central nesta construção.

REFERÊNCIAS

- ABRAHÃO, Sérgio Luiz. *Espaço público: do urbano ao político*. São Paulo: Annablume, 2008.
- BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- ENGELS, Friedrich. *A situação da classe trabalhadora em Inglaterra*. Porto: Afrontamento, 1975.
- GOMES, Marcos Antônio Silvestre. *Os parques e a produção do espaço urbano*. Jundiaí: Paço Editorial, 2013.
- HARVEY, David. *A liberdade da cidade*. In: Cidades rebeldes: passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil. São Paulo: Boitempo/Carta Maior, 2013, p.27-34.
- LEFÉBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Documentos, 1969.
- MARICATO, Ermínia. *É a questão urbana, estúpido!* In: Cidades rebeldes: passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil. São Paulo: Boitempo/Carta Maior, 2013, p.19-26.
- MARINS, Paulo César Garcez. *Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras*. IN: NOVAES, Fernando (coord.), SEVCENKO, Nicolau (org.), *História da vida privada no Brasil: 3*, São Paulo: Cia das Letras, 1998, p. 131-214.
- MARSHALL, T. H. *Cidadania, classe social e status*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- MOURA, Cláudia Santana dos Santos Moura. *“No shopping nós é patrão!”: socialidade e lazer entre jovens de periferia*. Dissertação de Mestrado em Antropologia. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2012.
- OTTONI, Dacio Araújo Benedicto. *Cidade-jardim: formação e percurso de uma idéia*. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002, p. 10-99.
- PACHECO, Reinaldo e RAIMUNDO, Sidnei. *Parques urbanos e o campo dos estudos do lazer: propostas para uma agenda de pesquisa*. Revista Brasileira de Estudos do Lazer. Belo Horizonte, v. 1, n. 3, p.43-66, set./dez. 2014. Dossiê Lazer e Meio Ambiente.
- PACHECO, Reinaldo. *A bola pune: uso público de parques urbanos em São Paulo e a questão do futebol amador*. In: PEREIRA, J.D.L.; LOPES, M. S. e MALTEZ, M.A. *Animação sociocultural: turismo, patrimônio cultura e desenvolvimento local*. Chaves, Portugal: Intervenção, 2014, p.169-180.
- PINHEIRO-MACHADO, Rosana e SCALCO, Lucia M. *Rolezinhos: marcas, consumo e segregação no Brasil*. Revista Estudos Culturais, v.1, n.1, jul-2014, p.5-25.
- QUEIROZ, Lucicleia Barreto Queiroz. *Explorando os limites e potencialidades da participação de jovens na política pública em nível estadual e municipal: um estudo no estado do Acre, Brasil*. Tese Doutorado em Ciências da Educação. Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação. Universidade do Porto. Orientação: Professora Doutora Isabel Menezes. Julho, 2013.
- RECHIA, Simone. *Curitiba cidade-jardim: a relação entre espaços públicos e natureza no âmbito das experiências do lazer e do esporte*. Revista Brasileira de Ciências do Esporte. Campinas, v. 28, n. 3, p. 89- 107, maio 2007.

- SELDIN, Cláudia. *Práticas culturais como insurgências urbanas: o caso do Squat Kunsthaus Tacheles em Berlim*. Rev. Bras. Estud. Urbanos Reg., v.17, n.3, p.68-85, Recife, set./dez. 2015.
- SILVA, Marcos Virgílio da. *Quebra-quebras, movimentos sociais e a “formação da classe trabalhadora”: formas de organização popular e protesto urbano em São Paulo (1945-1964)*. Rev. Bras. Estud. Urbanos Reg., v.17, n.3, p.34-48, Recife, set./dez. 2015.
- VIANA, Nildo. *O significado dos rolezinhos*. Revista Posição, v.1, n.1, jan. 2014.
- ZITKOSKI, Jaime José e HAMMES, Lúcio Jorge. *Juventude, educação e cidadania: os desafios da participação social e política*. Revista Debates, Porto Alegre, v. 8, n. 2, p. 119-139, mai.-ago. 2014.

COMPORTAMENTO DE CONSUMO ARTÍSTICO BRASILEIRO

Gisele Jordão¹

RESUMO: O atual artigo delineou-se com o objetivo de compreender o comportamento de consumo de cultura do brasileiro. Feita a pesquisa nacional, de abordagem quantitativa por meio da aplicação de questionários em entrevistas domiciliares, este artigo verifica as práticas culturais brasileiras e apresenta como resultados alguns dos fatores de influência para esse consumo.

PALAVRAS-CHAVE: cultura e desenvolvimento; práticas de consumo; Brasil.

ABSTRACT: The current article is outlined with the aim to understand the Brazilian behavior related to the culture's consumption. Once done the national survey, a quantitative approach through the use of questionnaires in household interviews, this article verifies the Brazilian cultural practices and presents as results some of the influencing factors for this use.

KEYWORDS: culture and development; consumption habits; Brazil.

INTRODUÇÃO

Este artigo, que é, parte do estudo Panorama Setorial da Cultura Brasileira 2013-2014, dedica-se aos consumidores de cultura, ou melhor, à população brasileira.

Se o consumo é um “conjunto de processos sociais em que se realizam a apropriação e o uso dos produtos” (GARCÍA CANCLINI, 2010, p. 60), pode-se inferir que o consumo das artes constitui-se na apropriação da experiência estética da obra de arte, favorecendo as interações e trocas de informação e fomentando o conhecimento recíproco. Contudo, se a experiência do consumo artístico é, portanto, tão individual, como compreender em escala quantitativa o comportamento de consumo artístico do brasileiro?

Não se pode pensar em consumo como algo igual para todos os indivíduos. Nesse sentido, as ideias do sociólogo e pesquisador francês Bernard Lahire (2006), com sua proposição sobre a singularidade da apropriação cultural na obra *A cultura dos indivíduos*, foram de grande influência e inspiração para esta coleta. Foi um grande desafio objetivar uma pesquisa em escala nacional para mapear algo que, na perspectiva adotada, se entende como subjetivo.

¹ Gisele Jordão é professora da ESPM/SP, doutoranda em Comunicação e Práticas de Consumo e mestre em Gestão Internacional. Integra o grupo de pesquisa Comunicação, Consumo e Arte. Autora e coordenadora do Panorama Setorial da Cultura Brasileira.

Assim, além dos entendimentos da apropriação cultural, a revisão da literatura buscou algumas soluções nas teorias de marketing e consumo (especialmente a abordagem do professor Jacques Nantel sobre o comportamento do consumidor de artes e cultura que consta de trabalho sobre marketing cultural e artes realizado em parceria com pesquisadores do campo e especialistas) – intencionando verificar o processo comportamental de decisão do brasileiro sobre suas práticas culturais.

As teorias citadas forneceram constructos desdobrados em variáveis e, assim, orientaram o desenvolvimento do instrumento. Os resultados aqui apresentados já consideram a segurança estatística observada nas análises dos dados coletados bem como a interpretação a partir da perspectiva epistemológica e teórica explicada a seguir. A seguir, serão apresentadas as ideias que orientaram as discussões deste artigo.

Ainda também que a incidência dos chamados “não públicos”² (JEANSON, 1973) da cultura possa ser melhor compreendida, também, a partir da perspectiva do marketing: qual é, de fato, a oferta? Considerando-se o lugar epistemológico assumido nesta investigação em relação ao consumidor – que sugere colocar de lado o senso comum que o entende como um ser alienado e dominado que só consome porque a propaganda o dirige para isso –, imagina-se que o comportamento do consumidor da cultura pode ser explicado tanto por questões externas, por instituições como a família e a escola, por exemplo, bem como por elementos absolutamente pessoais e intrínsecos à personalidade do indivíduo.

François Colbert (1994), professor e pesquisador importante no campo do marketing e das artes, afirma, no trabalho conjunto com outros autores, *Marketing culture and the arts*, que a utilização do marketing pelas artes deve considerar peculiaridades que vão além do raciocínio mercadológico que se utiliza na iniciativa privada; entender que manifestações culturais têm seus públicos é importante, contudo atentar para a ideia de que as artes, para formar público, precisam de processos educativos, pode ser fundamental para os trabalhos. Não obstante, a abordagem do autor em seus trabalhos considera que o setor cultural tem alta produção e, para que esses bens e serviços artísticos obtenham sucesso no mercado, o marketing pode ser um aliado (COLBERT, 2009, pp. 14-20).

O marketing no âmbito estratégico busca soluções eficazes de segmentação e posicionamento de mercado e, no escopo tático, empreende atividades rotineiras de seu composto de marketing, operando o desenvolvimento de produto, a formação de preços, a adequação da distribuição e a gestão da comunicação (JORDÃO, 2013, pp. 29-32). Em *Marketing culture and*

² Terminologia que tem ganhado espaço nos estudos sobre o consumo da cultura. Refere-se a todos aqueles a quem a sociedade quase não fornece (ou recusa) os meios para optar livremente. O termo foi popularizado por Francis Jeanson.

the arts, Colbert aponta as adequações necessárias para a aproximação do marketing e das artes para o desenvolvimento do plano de marketing. A diferença fundamental proposta para essa aproximação é que, diferente de um produto comercial típico, nas artes o produto não é desenvolvido a partir das características do mercado, ele já existe anteriormente; é um produto único. Assim, a segmentação de mercado passa a ser aspecto de fundamental relevância, no intuito de gerenciar os outros elementos do composto, de forma a viabilizar o bem artístico.

A segmentação de mercado é pressuposta a partir do entendimento de que nenhum tipo de oferta conseguirá arrebanhar todos os consumidores de um determinado mercado.

Em termos de marketing, percebemos o mercado como sendo dividido em subgrupos de consumidores com características semelhantes; nós os chamamos de “segmentos de mercado” (COLBERT, 2009, p. 15).

A relevância atribuída à segmentação de mercado nos processos de marketing é, também, interesse central deste artigo, que busca verificar os diferentes perfis de comportamento de consumo das artes.

A segmentação dos mercados culturais e artísticos pode obedecer a vários critérios já estabelecidos no marketing, como os geográficos – de localização –, os demográficos – idade, sexo, ocupação, religião, entre outros –, os comportamentais – que compõem variáveis do comportamento de consumo em relação às artes –, os psicográficos – que consideram elementos sobre o estilo de vida – e por benefícios esperados, como diversão e informação, por exemplo (COLBERT, 1994; CRAVENS e PIERCY, 2007; HOOLEY, SAUNDERS e PIERCY, 2005; LAMBIN, 2000).

Na abordagem de Colbert para as artes, a segmentação por benefícios esperados é um critério que deve ser entendido em separado dos outros, visto que, para o autor, as práticas culturais são determinadas por diversas variáveis que vão além do imediato e que são intrínsecas à história e experiência do consumidor.

Nesse sentido, Jacques Nantel (1994), um dos colaboradores de Colbert no livro *Marketing culture and the arts*, constrói a ideia de como, então, os comportamentos dos consumidores de arte devem ser observados. A análise do comportamento de Nantel parte da premissa segundo a qual as decisões dos consumidores são fundamentadas em uma certa quantidade de informações, divididas em internas – experiência prévia – e externas – tipo de produto, comunicação etc.

Assumindo a racionalidade limitada³ do consumidor, Nantel sugere que as decisões do consumidor são influenciadas por três tipos de variáveis, as quais o autor chama de “tríade básica”: as relacionadas ao indivíduo consumidor, as ligadas ao contexto ou situação de consumo e as que dizem respeito aos produtos e serviços que estão sendo considerados. Essas variáveis determinam as motivações de um consumidor para apropriar-se de algo. O princípio da “tríade básica” estipula que a dinâmica de mercado, ou mesmo os segmentos de mercado, só podem ser compreendidos se o consumidor, o produto e a situação de compra forem todos levados em consideração (NANTEL, 1994, p. 78-79). Dessa forma, processos de decisão possíveis se formam, a partir de motivações desse consumidor.

Lewin é quem melhor descreve motivação, segundo Nantel. Para Lewin, motivação é um desequilíbrio entre os estados atuais e desejados do consumidor. Assim, quanto maior a distância entre esses dois estados, mais forte será a motivação deste consumidor.

Este desequilíbrio pode resultar do consumidor – um consumidor com mais idade pode querer gastar mais tempo com lazer, por exemplo – ou de uma situação em particular – no Natal, ouvir músicas temáticas em um shopping center encorajam os consumidores a comprar. Mais frequentemente do que não, o consumidor não será influenciado por qualquer estímulo, independentemente das pressões aplicadas. A motivação para o consumo de algo é fortemente relacionada às experiências prévias e ao nível de envolvimento com o produto (LEWIN *apud* NANTEL, 1994, p.80).

Essa proposição corrobora a visão que considera o consumidor não como um ser isolado, e sim como “membro ativo da sociedade em que vive, nos limites de cuja estrutura terá opções” (BACCEGA, 2011, p. 34). Assim, favorece a atuação conjunta das teorias na orientação da pesquisa empírica e contribui com mais uma perspectiva a ser investigada.

Considerando-se o processo de consumo como aquele em que o consumidor faz uso e apropriação dos produtos, serviços e valores, como já apresentado, entender as motivações que o fazem decidir por um determinado tipo de consumo ou outro pode revelar predisposições e perspectivas ainda não conhecidas pelo setor cultural. Assim, essa abordagem é bastante adequada para contribuir com os objetivos deste artigo.

Ressalta-se que as variáveis são interdependentes e, portanto, foram observadas e analisadas correlacionadas a fim de fornecerem os resultados esperados.

3 A racionalidade limitada é um conceito amplamente utilizado no campo de conhecimento da administração. Propõe que os indivíduos consideram um número limitado de informações para tomarem suas decisões. Esse número de informações varia de acordo com o suficiente que favoreça a identificação dos problemas para a sugestão de algumas soluções alternativas com base em relações empíricas já conhecidas sobre a situação existente. As informações dispostas no momento da decisão têm grande influência nesse processo.

PERCURSO METODOLÓGICO

Pela necessidade de configurar objetividade à questão proposta, a investigação abordada por este artigo utilizou como método de condução a pesquisa quantitativa (KERLINGER, 2009). O universo da pesquisa considerou brasileiros, entre 16 e 75 anos, moradores das 5 regiões do território nacional, das classes socioeconômicas A, B, C e D (critério Brasil 2013).

Para o sorteio da amostra, considerou-se em proporção idêntica ao universo: (1) região onde mora; (2) faixa etária; (3) gênero; e (4) classe socioeconômica. Para que se obtivesse um índice de confiança de 95% e uma margem de erro aceitável para mais ou para menos de 2,4%, a pesquisa tomou por base uma amostra de 1.620 entrevistas realizadas por sorteio probabilístico nos *clusters* a serem pesquisados. As cotas foram distribuídas por municípios com mais de 100 mil habitantes. Foram pesquisados 74 municípios.

O instrumento de coleta foi um questionário estruturado, com perguntas fechadas desenvolvidas a partir das variáveis já apresentadas, aplicado em entrevistas domiciliares com utilização de meio eletrônico (tablet) e duração média de 60 minutos. As entrevistas foram realizadas entre 11 de outubro e 8 de novembro de 2013 pelo IBOPE. Para análise dos dados coletados na pesquisa quantitativa, foram utilizadas a análise descritiva, a análise de regressão multivariada e a análise de correspondência.

RESULTADOS

A partir do proposto, foi possível verificar 4 tipos de comportamento de consumo de artes. O grupo mais numeroso é o de *Não consumidores*, com 42% da amostra; seguido pelo *Consumidor de cinema*, 33%; em seguida, pelo *Consumidor de Festas*, 15%; e pelo *Praticante cultural*, 10%. Os grupos foram nomeados de acordo com suas características de consumo de artes mais importantes e serão detalhados a seguir.

OS NÃO CONSUMIDORES

Esse grupo se caracterizou por praticar todas as atividades culturais muito abaixo da média da população. Seu perfil atitudinal se destaca por achar importante estar no poder.

O perfil demográfico sobressaiu-se pela incidência mais elevada de pessoas com mais de 55 anos, casadas, com filhos de mais de 18 anos. Também existe maior concentração de aposentados nesse grupo.

A escolaridade dos pais é baixa, com maior concentração na faixa até a 3ª série. Não tiveram estímulo dos pais para a prática das atividades culturais, pois eles não tinham o hábito de praticá-las.

Para esse grupo, pode-se inferir que a religião supre a necessidade e o desejo de inclusão na sociedade. Assistir a programas de TV, ouvir rádio e praticar uma religião são as atividades de que mais gostam e que mais fazem. No último ano, destacou-se por ser o grupo que mais praticou uma religião.

Quanto ao tempo que destinam ao lazer, informação e atividades que dão algum tipo de prazer, esse grupo gasta, em média, 4 horas diárias durante a semana e, nos dois dias do fim de semana, 7 horas. O que vale enfatizar é que, durante a semana, esse grupo fica um pouco acima da média nacional em tempo, porém, aos fins de semana, ficam 12,5 p.p. abaixo da média brasileira. Em outra perspectiva, pode-se dizer que tem mais tempo para essas atividades durante a semana do que aos fins de semana, além de formarem o segundo grupo com mais tempo durante a semana entre os brasileiros e o último, aos fins de semana.

Para uma atividade cultural, seu processo de escolha considera, em ordem de importância: (1) atividades que sejam divertidas; (2) que tenham um bom preço; (3) que provoquem fortes emoções; (4) que sejam atividades que costumam praticar; e (5) que tenham a indicação de pessoas próximas.

CONSUMIDOR DE CINEMA

Esse grupo vai ao cinema muito acima da média da amostra. Para ele, é importante estar no comando (perfil atitudinal).

Seu perfil demográfico se destaca pela incidência de moradores da região Sul, de jovens de 16 a 24 anos, classe B.

A escolaridade dos pais concentra-se nas faixas desde fundamental completo até superior completo. Ir ao cinema e parques, ouvir música e ler um livro são atividades que os pais faziam com ele.

Apesar de os integrantes desse grupo ir ao cinema mais que a média nacional no último ano, a prática das demais atividades fica abaixo desta média.

Cinema e internet são as atividades de que mais gostam e as que mais fazem. Possui internet, TV por assinatura, celular com internet e computador próprio.

Reservam para lazer, informação e atividades que dão algum tipo de prazer, em média, 4 horas diárias, ficando equiparados à média nacional. Contudo, aos fins de semana, destinam quase 9 horas entre os dois dias, representando o segundo grupo que mais dedica tempo para lazer, informação e prazer nesse período, com 7,2 p.p. acima da média nacional.

Para uma atividade cultural, seu processo de escolha considera, em ordem de importância, (1) atividades que sejam divertidas; (2) que provoquem fortes emoções; (3) que tenham um bom preço; (4) que sejam atividades que costumam praticar; e (5) que tenham temas e assuntos de seu interesse.

CONSUMIDOR DE FESTAS

Ouvir música, ir a shows, carnaval, participar de trio elétrico, blocos de rua, escolas de samba e festas regionais são as atividades de que o grupo mais gosta e mais pratica.

Seu perfil atitudinal é indicado por considerar importante ouvir as pessoas, mesmo que suas opiniões sejam diferentes. Outra atitude que se destaca é querer aproveitar a vida, se divertir.

Esse grupo diz que realiza sempre as mesmas atividades, mas também busca inovação. Para ele, é importante a localização e procura realizar só programas gratuitos.

O perfil demográfico desse grupo apresenta maior incidência na região Norte e Nordeste, de municípios do interior de menor porte, é composto por homens com renda familiar entre um e dois salários mínimos, pertencentes à classe C, e solteiros.

Os pais tinham o hábito de ir e levá-los a festas regionais, mas não iam ao cinema ou liam.

Não realizaram muitas práticas culturais além de participarem de festas no último ano.

Para atividades de lazer, informação e prazer, também ficam na média nacional de 4 horas diárias nos dias de semana. Aos finais de semana, destinam um pouco mais de 8 horas, distribuídas entre o sábado e o domingo.

Para uma atividade cultural, seu processo de escolha considera, em ordem de importância, (1) atividades que sejam divertidas; (2) que provoquem fortes emoções; (3) que tenham um bom preço; (4) que tenham a indicação de pessoas próximas; e (5) que tenham uma boa localização.

PRATICANTE CULTURAL

É o grupo que mais realiza atividades culturais e o que mais gosta de teatro e musicais. Cinema também está entre as atividades preferidas. Além de teatro e cinema, vão bastante a feiras de artesanato e livrarias.

Benevolência, autonomia, universalismo e hedonismo são valores que diferenciam esse grupo dos demais.

O perfil demográfico do grupo tem maior incidência nas regiões Nordeste e Sudeste, em municípios da região metropolitana e capitais. A classe socioeconômica A tem maior representatividade nesse segmento.

O comportamento dos pais reflete o comportamento do grupo no que diz respeito à realização de atividades culturais. Nesse grupo, há maior ocorrência de pessoas que afirmam que os pais realizavam várias atividades: ler livro, revista ou jornal, ir ao circo, musical, cinema, festa, parque, teatro, museu e viajar. A escolaridade dos pais é a mais alta, principalmente entre ensino médio completo e superior incompleto.

Esse é o grupo que mais praticou atividades no último ano, apresenta uma incidência superior aos demais grupos em quase todas as atividades.

Possui iInternet, TV por assinatura, celular com acesso à internet, tablet e computador para uso próprio.

É o grupo que tem maior média de uso de tempo para lazer ou informação ou atividades que dão prazer. Durante a semana, o grupo destina algo próximo a 4 horas e 30 minutos para esse fim, estabelecendo 7,3 p.p. acima da média nacional. Aos fins de semana, esse índice aumenta, com mais de 10 horas destinadas a este fim durante os dois dias, contemplando quase 27 p.p. acima da média nacional.

Para uma atividade cultural, seu processo de escolha considera, em ordem de importância, (1) atividades que sejam divertidas; (2) que provoquem fortes emoções; (3) que tenham temas e assuntos de seu interesse; (4) que tenham um conteúdo cultural de seu interesse; e (5) que tenham um bom preço.

DISCUSSÃO DOS RESULTADOS E RECOMENDAÇÕES

O objetivo geral deste artigo foi apresentar o comportamento de consumo de práticas culturais no Brasil. O que se pôde identificar empiricamente, pelos dados interpretados, foi que, de forma geral, o consumo de atividades culturais ainda é realidade distante da maior parte dos brasileiros. Considerando a maior parte das atividades investigadas nesta pesquisa, percebemos que a amostra apresenta um índice baixo de envolvimento com essas atividades, mensurado por meio das práticas realizadas no último ano.

Outra questão muito importante é que existe uma grande relação entre o envolvimento que os pais tinham com atividades e o que o indivíduo apresenta. As atividades que são mais realizadas já o eram desde a infância. Assim, em programas educativos parece natural, para melhores resultados, o envolvimento da família.

A prática religiosa deve ser levada em conta nestas observações. Em primeira instância, sua alta expressividade, percebida na pesquisa,

verifica que, em certo grau, a prática religiosa realiza as necessidades de inclusão social e, também, é grande formadora de sentido para os brasileiros, sendo, então, a interpretação do brasileiro composta também a partir da ideologia religiosa. Nesse caso, o fato de ser a única prática com representatividade estatística reforça que a religião concorre diretamente com as práticas culturais.

Uma particularidade que se pode perceber é uma pequena tendência em realizar atividades ligadas à cultura quanto menor a faixa etária e maior a classe/renda e o grau de instrução.

A partir da avaliação dos grupos, ficou claro que quanto maior a proximidade dos indivíduos com práticas culturais, maior o interesse em ampliar seus conhecimentos por meio de novas atividades culturais. Ou seja, quanto mais consomem, mais ecléticos se tornam.

Na segmentação comportamental, os grupos com maior proximidade das atividades culturais têm pouca representatividade na amostra. Ainda nesses grupos, fica indicada a maior penetração do cinema do que de outras atividades. Há uma pequena indicação de que essa predominância tenha se desenvolvido a partir da acessibilidade de preço. Contudo, imagina-se que aprofundar o conhecimento desse público específico traga muitas revelações sobre as relações dos indivíduos com as práticas culturais. Novas pesquisas nesta área, por exemplo, tendem a favorecer os entendimentos sobre a formação de público. Um exemplo disso é que, apesar de o tempo destinado a atividades de lazer, informação e prazer ter acompanhado a expectativa, não se pode afirmar que ele seja o determinante para o consumo do grupo: será que o grupo com mais interesse no consumo não articula seu tempo para que consiga utilizá-lo desta forma? Ou será que é o tempo livre que determina o aumento de consumo? Pelo que se pôde avaliar, infere-se que outras questões acabam por determinar o uso e gestão do tempo para as práticas culturais, e não o tempo livre determina o aumento de consumo. Contudo, falta maior aprofundamento para que se possa concluir sobre isso. Ainda, como ponto relevante dos segmentos comportamentais, percebe-se que os processos de decisão tendem a não variarem muito em questões objetivas.

LIMITAÇÕES DA PESQUISA

Os resultados obtidos nesta pesquisa são fruto de articulações e interpretações em abordagem quantitativa, desfavorecendo o entendimento de questões subjetivas e aprofundadas. A pesquisa proposta trabalha com generalizações e não particularidades, não permitindo, por consequência, interpretações aprofundadas da realidade de cada indivíduo. Porém, por seu caráter quantitativo, fornece diversas evidências sobre práticas brasileiras e para novas pesquisas, já comentadas no tópico anterior.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, D.R.; SWEENEY, D.J.; WILLIAMS, T. A.. *Estatística Aplicada à Administração e Economia*. 2 ed. Editora Thompson, 2007.
- BACCEGA, Maria Aparecida. *Inter-relações comunicação e consumo na trama cultural: o papel do sujeito ativo*. in ROCHA, Rose e CARRASCOZA, João (orgs). *Consumo midiático e culturas da convergência*. São Paulo: Miró Editorial, 2011.
- BACCEGA, Maria Aparecida. *O consumo no campo comunicação/educação: importância para a cidadania*. in ROCHA, Rose e CASAQUI, Vander (orgs). *Estéticas midiáticas e narrativas do consumo*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2012.
- BOURDIEU, P.. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, P.. *O mercado de bens simbólicos*. In: MICELI, Sergio (Org.), *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- COELHO, TEIXEIRA. *Dicionário crítico de políticas culturais*. 2ª edição revista e ampliada. São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 2012.
- COLBERT, François *et al.* *Marketing culture and the arts*. Montreal: Morin, 1994.
- COLBERT, François. *Beyond branding: contemporary marketing challenges for arts organizations*. *International Journal of Arts Management*, 2009, pp. 14-20.
- CRAVENS, D.W. ; PIERCY, N. F.. *Marketing Estratégico*. São Paulo: McGraw-Hill, 2007.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Consumidores e Cidadãos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.
- HOOLEY, G. J.; SAUNDERS, J. A.; PIERCY, N. F.. *Estratégia de marketing e posicionamento competitivo*. 3ª edição. São Paulo: Pearson Prentice Hall: 2005.
- JEANSON, Francis. *L'action culturelle dans la cité*. Éditions du Seuil, 1973.
- JORDÃO, G.. *A contribuição do patrocínio da cultura para a estratégia de marketing em empresas de grande porte no Brasil*. São Paulo:ESPM, 2013.
- KERLINGER, Fred N.. *Metodologia da pesquisa em ciências sociais: um tratamento conceitual*. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 2009.
- LAHIRE, Bernard. *A cultura dos indivíduos*. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- LAHIRE, Bernard. *Diferenças ou desigualdades: que condições socio-históricas para a produção de capital cultural?*. In: *Forum Sociológico*. Série II. CESNOVA, 2008.
- LAMBIN, J.. *Marketing Estratégico*. 4ª ed. Lisboa: McGraw-Hill, 2000.
- MARTIN, John Jeffries. *The Renaissance: Italy and abroad. Rewriting Histories*. New York: Routledge, 2003.
- NANTEL, Jacques. *Consumer Behaviours in* COLBERT, François *et al.* *Marketing culture and the arts*. Montreal:Morin, 1994, pp. 77-99.
- SILVERSTONE, Roger. *Por que estudar a mídia*. São Paulo: Edições Loyola, 2011, 3ª edição.

UMA LEITURA DO ENSAIO “A CRISE NA EDUCAÇÃO” DE HANNAH ARENDT

Vanessa Sievers de Almeida¹

RESUMO: Este artigo apresenta uma leitura do ensaio “A crise na educação”, de Hannah Arendt. Procura elucidar de que forma, para a pensadora, a crise na educação está vinculada à crise mais ampla do mundo. Busca compreender os grandes traços do ensaio, abordando três questões: o que é educação? Como a crise do mundo atinge essa atividade fundamental? Como Arendt se posiciona diante da crise na educação? O texto representa, portanto, uma tentativa de compreender o ensaio arendtiano e, ao mesmo tempo, busca mostrar a atualidade das questões tratadas pela pensadora no fim da década de 1950. Enfatiza-se, em especial, por que as perdas de tradição e autoridade afetam o mundo público e atingem, de modo peculiar, a educação, cuja tarefa é introduzir os jovens nesse espaço. Finalmente o artigo salienta que, apesar da crise, Arendt não isenta os adultos da responsabilidade pelo mundo público que devem assumir frente às crianças.

PALAVRAS-CHAVE: educação; Hannah Arendt; crise do mundo; tradição; autoridade.

ABSTRACT

This article presents a reading of the essay “The crisis in education” by Hannah Arendt. It seeks to elucidate how, for the thinker, the crisis in education is linked to the broader crisis in the world. It attempts to outline the guiding threads of the essay by addressing three questions: what is education? How does the world’s crisis strike this fundamental activity? How does Arendt position herself on the crisis in education? Therefore this text is limited to the attempt at understanding Arendt’s essay and, at the same time, it seeks to show the current relevance of the issues addressed by the thinker in the late fifties. It emphasizes in particular why the loss of tradition and authority does affect the public world and strike in a particular way education, which task is to introduce young people into that space. Finally the article points out that, despite the crisis, Arendt does not relieve adults of their responsibility for the public world that they must bear vis-à-vis the children.

KEYWORDS: education; Hannah Arendt; crisis of the world; tradition; authority.

¹ Professora da Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia desde 2011, doutora em Educação pela Universidade de São Paulo (2009).

Hannah Arendt constata em 1961 que as “palavras-chave de nossa linguagem” tornaram-se ocas (ARENDR, 1990, p. 41), pois perderam seu significado. Essa afirmação ampla reflete sua análise anterior, e mais específica, sobre os regimes totalitários, que, segundo ela, não podem ser compreendidos com a ajuda de nossas categorias de pensamento – pois representam algo inédito, que não pode ser descrito com termos da tradição, como “tirania”, “assassinato” ou “o mal”. Assim, ao pensar sobre o nosso mundo, sem o apoio da linguagem e das categorias tradicionais, somos desafiados a refletir de novo sobre as questões primeiras, pois “perdem as respostas em que nos apoiávamos de ordinário sem querer perceber que originariamente elas constituíam respostas a questões” (ARENDR, 1990, p. 223). Em outras palavras, somos hoje confrontados de novo “sem a confiança religiosa num começo sagrado e a proteção de padrões de conduta tradicionais e portanto [autoevidentes], com os problemas elementares da convivência humana” (ARENDR, 1990, p. 187). É possível conviver num mundo em que os horrores dos regimes totalitários aconteceram? Ainda compartilhamos significados para falar uns com os outros? Temos espaços comuns para debater os assuntos que não são meramente privados? Enfim, é possível constituir algo em comum entre nós? Como resistir à hodierna sociedade de massas que nos isola e transforma pessoas em elementos substituíveis?

Arendt analisou a crise do mundo contemporâneo a partir de diversos ângulos. Em seu ensaio “A crise na educação”, indaga de que forma a crise e nossa perplexidade diante desse “mundo”, do qual não nos sentimos parte ou ao qual não queremos pertencer, afeta a educação de jovens e crianças. Veremos que, para a autora, educar é introduzir a geração mais nova num mundo historicamente constituído e compartilhado com outros. Por isso, no momento atual, surge a questão se nós, que estranhemos esse mundo, ainda podemos educar os mais jovens para que possam encontrar seu lugar nele. Ou, dito de outra forma, como evitar que os jovens se tornem indiferentes em relação ao que compartilham com outros? Como ensinar que, além dos propósitos privados de cada um, existe algo valioso pelo qual precisamos zelar em conjunto? A educação pode contribuir para que as novas gerações constituam um vínculo com o mundo, encontrando formas de se engajar por esse lugar?

O ensaio de Arendt sobre educação é impactante porque evidencia a nossa responsabilidade em relação às crianças e aos jovens que nada devem a este mundo, pelo contrário, que necessitam ser acolhidos nele e por ele. Ao mesmo tempo, seu texto é angustiante pois mostra claramente os impasses de uma educação atingida pela crise do mundo. Qual é o legado que temos a oferecer a essas crianças?

Se é preciso levar em conta que a crise do mundo atinge a educação em seu cerne, Arendt (1990, p. 245) lembra também que não podemos esquecer “que está ao alcance do poder do pensamento e da ação humana

interromper e deter tais processos”. Sem pretensão de apresentar uma saída e sem ter uma proposta pragmática, a autora insiste nessas capacidades humanas. Ressalto que esse ponto é de especial relevância em suas reflexões sobre a educação, já que o poder de agir e pensar surge novamente no mundo com cada criança que nasce. A natalidade – o fato de nascerem novos seres humanos para o mundo – representa, assim, uma esperança, pois cada um, independentemente do lugar social que ocupa, é um potencial iniciador, alguém que pode começar algo novo.

A centralidade do conceito de natalidade em suas reflexões sobre a educação por si só situa o ensaio “A crise na educação” no coração de sua obra, atribuindo-lhe um tom de esperança que contrasta com sua análise implacável de um mundo desmantelado. A título de exemplo, lembro que ela finaliza sua primeira grande obra, *As origens do totalitarismo*, afirmando que “todo fim na história constitui necessariamente um novo começo” e “cada novo nascimento garante esse começo; ele é, na verdade, cada um de nós” (ARENDR, 1989, p. 531). Da mesma forma, podemos ler na última página de sua obra derradeira *A vida do espírito*: “a própria capacidade de começar tem raiz na natalidade, e de forma alguma na criatividade, não em um dom, mas no fato de que os seres humanos, novos homens, continuamente aparecem no mundo em virtude do nascimento” (ARENDR, 1993, p. 348, grifo da autora). Se a autora desde o início se propõe a “encarar a realidade” (ARENDR, 1989, p. 12) e “suportar conscientemente o fardo que o nosso século colocou sobre nós”, ela também nos alerta que é preciso resistir à realidade. Não há lugar para utopias, mas o próprio fato da natalidade desautoriza uma atitude de resignação de quem se desresponsabiliza pelo mundo. Os novos seres humanos que nascem nos lembram constantemente de nossa responsabilidade por este lugar.

É nesse espírito que Arendt, em seu ensaio sobre educação, anuncia nas primeiras páginas que “a essência da educação é a natalidade, o fato de que seres *nascem* para o mundo” (ARENDR, 1990, p. 223, grifo da autora). A demanda que surge com a natalidade sustenta a reflexão que a autora desenvolve sobre a educação, seu sentido, seu lugar e a responsabilidade de seus atores. No mesmo texto, ela mobiliza ainda diversos conceitos que lhe são caros, tais como: tradição, autoridade, política, espaços público e privado, a esfera social. Trata-se, portanto, de uma abordagem muito densa e rica no que diz respeito às possibilidades de sua exploração.

Neste artigo não tenho a pretensão de abarcar toda a complexidade da reflexão que o ensaio de Arendt apresenta. Proponho uma tentativa de compreender seus grandes traços, buscando responder a três questões, seguindo as trilhas abertas pela própria autora: o que é educação? Como a crise do mundo atinge essa atividade fundamental? Como Arendt se posiciona diante da crise na educação? Este texto restringe-se, portanto, a uma leitura do ensaio, tendo como pano de fundo a atualidade das questões discutidas.

O QUE É EDUCAÇÃO?

Arendt inicia seu texto abordando alguns aspectos da crise na educação nos Estados Unidos da América, onde ela residiu a partir de 1941 e de onde vinha acompanhando a discussão sobre o tema nos meios de comunicação. A autora ressalta que não tratará do assunto do ponto de vista estritamente pedagógico, mas a partir da responsabilidade que todos nós, que fazemos parte de um mundo comum, temos em relação à educação das crianças. Também salienta que a crise na educação, que se mostra de um modo específico e talvez mais extremo nos Estados Unidos, não se restringe a esse país, isto é, não se trata de um fenômeno local. Em outras palavras, embora lhe importe mostrar quais as experiências “locais” e pensamentos que lhe instigam a escrever sobre o assunto, a autora, desde o início, afirma que a crise na educação é um reflexo da “crise geral que acometeu o mundo moderno em toda parte e em quase toda esfera da vida, se manifesta diversamente em cada país, envolvendo áreas e assumindo formas diversas” (ARENDRT, 1990, p. 221).

A crise na educação não é, portanto, apenas um problema pontual, que de alguma forma, mais ou menos rápida, possa ser superado, mas um impasse que desestabiliza, pois parece não haver saída. Arendt nos lembra, no entanto, que a crise também representa um desafio e um ensejo:

Uma crise nos obriga a voltar às questões mesmas e exige respostas novas ou velhas, mas de qualquer modo julgamentos diretos. Uma crise só se torna um desastre quando respondemos a ela com juízos pré-formados, isto é, com preconceitos. Uma atitude dessas não apenas aguça a crise como nos priva de experiências da realidade e da oportunidade por ela proporcionada à reflexão. (ARENDRT, 1990, p. 223).

É essa reflexão que Arendt (1990, p. 223) pretende realizar em seu ensaio sobre a educação, ou seja, ela se propõe a “explorar e investigar a essência da questão em tudo aquilo que foi posto a nu”. Por isso, além de analisar como a crise afetou o âmbito da educação, ela se propõe a responder à seguinte questão: “o que podemos aprender dessa crise acerca da essência da educação (...) refletindo sobre o papel que a educação desempenha em toda civilização, ou seja, sobre a obrigação que a existência de crianças impõe a toda sociedade humana?” (ARENDRT, 1990, p. 234, grifo meu).

Segundo a autora, diante dos que estão nascendo, os adultos assumem uma dupla responsabilidade. São responsáveis pelo bem-estar das crianças e pelo mundo no qual as recebem e que deixarão para elas. Em primeiro lugar, a criança precisa de proteção e cuidado com seu desenvolvimento, tarefas que cabem à família e, depois, à escola em grau decrescente. Mas a criança é, além de um ser vulnerável que demanda nosso amparo, um

recém-chegado ao mundo humano – espaço que compartilhamos com outros e que é mais amplo e mais velho do que nosso cotidiano revela. Assim, a educação escolar, além de compartilhar com a família o cuidado em relação à criança, tem, sobretudo, a tarefa de introduzir os recém-chegados ao mundo público. Trata-se de duas tarefas distintas, já que o espaço público não diz respeito ao bem-estar ou aos interesses privados, mas abrange as realizações da nossa história comum.

A educação escolar é de fundamental importância porque ela realiza a transição da esfera privada da família para o espaço público. Do ponto de vista dos alunos, *duas características do mundo público* são especialmente relevantes: por um lado, o mundo antecede os que a ele chegam. Por isso, ele possui uma história a ser contada e tradições a serem transmitidas. Por outro lado, *a inserção no espaço público*, como lugar da ação política por meio da qual podemos transformar o próprio mundo, sucede a educação, pois a participação política acontecerá somente no momento em que os mais novos puderem assumir responsabilidade pelo mundo e por seus atos nele. Na escola apresenta-se, portanto, o mundo do passado, tendo em vista a possibilidade da participação futura nele.

A primeira característica, o fato de o mundo ser mais velho do que as crianças, faz com que elas sejam como estrangeiras ou recém-chegadas nele. Assim, na escola se encontram duas gerações: os professores, que possuem conhecimentos sobre o mundo e dele fazem parte, e os alunos, que ainda desconhecem o espaço público e sua história. Como lugar de transição, a escola familiariza os mais novos com as tradições públicas, ou seja, com aqueles conhecimentos, linguagens, histórias e princípios que são tão valiosos que desejamos mantê-los vivos e dos quais os mais novos poderão se apropriar. Os alunos evidentemente não chegam à escola como uma tabula rasa. Eles vêm alimentados por suas vivências familiares, sociais, religiosas e, cada vez mais, pelos meios de comunicação de massa. Certamente conhecem o Mickey, mas talvez não saibam quem foi Zumbi dos Palmares. Provavelmente a igualdade de direitos de homens e mulheres, negros e brancos, ricos e pobres não faça parte da vivência cotidiana do aluno e talvez nem da dos professores, mas a escola deve oferecer a oportunidade de conhecer os acontecimentos históricos que foram fundantes para que esse princípio, hoje, seja um dos pilares de nossa constituição. Que experiências de desigualdade, de igualdade ou de luta por ela fazem parte de nossa história? Os alunos também têm direito de conhecer e apreciar as nossas tradições artísticas, filosóficas, religiosas, políticas e científicas, que certamente são mais abrangentes e mais ricas do que aquilo que já conhecem. Enfim, é tarefa da escola familiarizar as crianças e jovens com seu legado público.

A escola apresenta o espaço público, mas não se confunde com ele. Arendt é clara em sua afirmação de que não é *na* escola, nem por meio da

escola que transformamos o mundo. A *segunda característica do espaço público*, isto é, o fato de ele ser o lugar da ação política, é de fundamental relevância para uma educação que forma os futuros cidadãos e, no entanto, o próprio espaço da educação não se iguala ao espaço da ação política. O cidadão adulto é, sim, responsável pelo mundo, mas na escola o adulto enquanto professor encontra-se diante dos alunos que ainda não são cidadãos plenos, que não são responsáveis por aquilo de que ainda não participaram nem tomam ainda decisões que afetam os rumos políticos. Há, portanto, entre professores e alunos uma distribuição desigual de responsabilidade pelo mundo e pela educação. Esta é temporária e, a meu ver, vai diminuindo conforme os alunos crescem. No nosso caso, ela me parece ser evidente na Educação Infantil e no Ensino Fundamental. Valerá ainda para o Ensino Médio? Certamente não da mesma forma. A questão é em que momento a educação *stricto sensu*, isto é, enquanto introdução dos recém-chegados ao mundo compartilhado, tem o seu fim.¹² Arendt (1990, p. 246) salienta que “é impossível determinar mediante uma regra geral onde a linha limítrofe entre a infância e a condição adulta recai” e neste artigo eu não pretendo me deter nessa questão, que mereceria uma atenção específica no contexto atual.

A dificuldade de definir em que momento exatamente termina a educação, porém, não invalida a distinção entre o espaço educativo e o político: o primeiro se caracteriza pela desigualdade de lugares e responsabilidades no que concerne a professores e alunos; a ação política, por sua vez, ocorre entre iguais, a voz e o voto de um cidadão valem tanto quanto os de qualquer outro. Na escola, entretanto, as decisões de uma criança não podem ter o mesmo peso do que as do professor. Saliento que isso não resulta automaticamente, como muitas vezes se pensa, numa “tirania” do professor, que seria o dono exclusivo da palavra na sala de aula, nem transforma os alunos em “uma minoria oprimida carente de libertação” (ARENDR, 1990, p. 240), mas significa, sim, que o professor é responsável pelo processo educativo.

A distribuição assimétrica de responsabilidade pelo mundo e pela educação, inerente aos lugares que professor e aluno ocupam na instituição escolar, atribui ao primeiro uma autoridade frente ao segundo. “Face à criança, é como se ele fosse um representante de todos os habitantes adultos, apontando os detalhes e dizendo à criança: – Isso é o nosso mundo” (ARENDR, 1990, p. 239). A autoridade do professor deriva diretamente de sua maior responsabilidade pelo mundo, o que significa que terá seu

2 É importante lembrar que o termo educação é reservado por Arendt unicamente à educação de crianças e jovens. Nesse sentido, a autora não usaria o termo “educação de adultos”, comum no Brasil, embora certamente não se opusesse a falar de ensino. “A educação, contudo, ao contrário da aprendizagem, precisa ter um final previsível” (ARENDR, 1990, p. 246).

fim quando os próprios jovens assumirem sua parcela de responsabilidade pelo mundo. A relação de autoridade pressupõe uma hierarquia em termos de responsabilidade e também de conhecimentos, mas não de poder ou de força. Nesse sentido, é preciso ressaltar que a autoridade não opera por meio da ameaça ou do medo, mas diz respeito à relação entre aqueles que têm a incumbência de proteger e ensinar e aqueles que precisam ainda do amparo e têm o direito de aprender. Pressupõe também o reconhecimento da liberdade dos alunos de se apropriar de seu legado à sua maneira, de modo que ganhe um sentido para eles.

Assim, Arendt atribui um papel fundamental a dois conceitos que hoje geralmente vemos banidos do vocabulário pedagógico: a tradição e a autoridade. Não é possível compreender o papel da educação sem a tradição, pois o mundo sempre é mais velho do que os que chegam nele, e sem a autoridade, pois no encontro entre as gerações estão presentes os que assumem responsabilidade pelo que compartilhamos e os que ainda não o fazem da mesma forma.

A CRISE NA EDUCAÇÃO

O mundo comum não é algo dado por natureza, mas é uma realização humana. Ele é construído pelos seres humanos e constituído por meio de sua ação, sendo o espaço que serve de habitação para nós, na Terra, lugar natural de todos os seres vivos (ARENDRT, 2010). Nele os objetos e as ações ganham um sentido, podemos falar sobre as coisas e os acontecimentos e dar-lhes um significado. A história desse lugar começou antes da vida de cada um e continuará depois da partida de todo ser humano individual. Essa história e seu legado são o "chão" do mundo público. Seus habitantes são desafiados a participar dela, seja porque se orgulhem dela, seja porque se revoltam contra ela, ou, mais frequentemente, devido a uma mistura de ambas as atitudes.

A tradição é uma forma de se relacionar com esse legado e a autoridade reside nas experiências fundantes de nosso mundo – das quais resultam valores e princípios comuns (ARENDRT, 1990). Podemos retomar o princípio da igualdade como exemplo. A igualdade é, nesse sentido, uma das conquistas políticas. Por natureza somos diferentes, mas podemos constituir um espaço público no qual temos direitos iguais.

Na contemporaneidade, porém, podemos nos perguntar se ainda temos algo em comum. Há algum valor ou princípio considerado intocável por todos? Compartilhamos a admiração por algum de nossos antepassados, seja por causa de suas realizações, sua luta, a beleza de sua obra, sua coragem, sua justiça, seus feitos ou suas palavras? Segundo Hannah Arendt (1990, p. 127), "não mais podemos recorrer a experiências autênticas e

incontestes comuns a todos” e, assim, o mundo público e seus fundamentos historicamente constituídos, de saberes e práticas, valores e princípios compartilhados, está se desmantelando. O comum desfigurou-se, ganhando forma de um coletivo que resulta da soma de existências individuais ou de grupos que coexistem, em paz ou em conflito, e que existiriam da mesma forma, ou ainda melhor, sem a presença de outros. Estamos diante de um coletivo em que os diferentes não podem compartilhar valores e princípios e, dessa maneira, a pluralidade dos seres humanos, em lugar de constituir um desafio para encontrarmos formas de convivência compartilhadas, torna-se indesejável.

Em consequência, deixamos de nos sentir parte de um mundo comum, em que cada um à sua maneira faz a diferença. Numa sociedade atomizada podemos sobreviver e cuidar de nosso bem estar: fazemos escolhas individuais ou coletivas de modelos de consumo, de estilos de vida, de opções sociais, de crenças religiosas ou “políticas”. Mas quando desistimos do mundo público, também abrimos mão de um mundo em que atos, palavras, obras e outros objetos podem ganhar um significado mais profundo, pois perdemos o sentido histórico que o mundo oferece à nossa vida individual. Arendt nos alerta que apenas cuidar da sobrevivência, seja em termos de bem-estar individual, seja em termos do desenvolvimento econômico, é pouco: qualquer ser vivo cuida de seu bem-estar da melhor forma que pode. Os seres humanos, porém, são capazes de estabelecer um espaço entre eles no qual podem interagir e, com isso, surge uma história conjunta e um universo simbólico, em que podem se tornar pessoas e cidadãos, enfim, vir a ser “alguém” e não meramente seres vivos (ARENDR, 2010).

No entanto, quando a economia se impõe como imperativo supremo e os processos de produção e consumo, as exigências do mercado e o bem-estar de indivíduos ou grupos parecem ser as únicas questões que merecem nossa atenção, o espaço público – que não se confunde com um conjunto de interesses privados, seja de quem for – deixa de existir. Além disso, as necessidades econômicas, coletivas ou individuais, sempre são prementes e exigem ser satisfeitas de modo imediato. Esse processo vital homogeneizador que não tem história não pode substituir o mundo público em que podemos participar como pessoas distintas e sermos lembrados (ARENDR, 2010).

A crise do mundo tem consequências graves para a educação. Com a perda da tradição que representava o elo entre as gerações, dificilmente os recém-chegados se compreenderão como parte de um mundo comum, que não é inventado a cada dia nem a cada geração. Pretender educar sem tradição é como abrir mão do mundo compartilhado que demanda ser entregue com os devidos cuidados aos que estão chegando. A educação, que teria a tarefa de apresentar o “testamento” aos herdeiros do mundo público, explicando o que tem valor e o que não, o que e quem são importantes

na história que antecede sua existência, perde seu lugar quando não há mais uma herança comum a ser entregue aos recém-chegados, mas apenas objetos que, embora possam ter uma função, muitas vezes são destituídos de sentido:

O testamento, dizendo ao herdeiro o que será seu de direito, lega posses do passado para um futuro. Sem testamento ou, resolvendo a metáfora, sem tradição – que seleccione e nomeie, que transmita e preserve, que indique onde se encontram os tesouros e qual o seu valor – parece não haver nenhuma continuidade consciente no tempo, e portanto, humanamente falando, nem passado nem futuro (ARENDDT, 1990, p. 31).

Quando os habitantes adultos tornam-se incapazes de zelar pela continuidade de seu mundo e quando estranham este lugar que não é da forma como desejam, deixam de estar dispostos a assumir responsabilidade por ele. Nessa perspectiva, parece ser impossível cuidar de algo que vai além de nossos propósitos privados. Assim, estamos diante uma desresponsabilização geral que, embora talvez compreensível, é inaceitável ainda mais quando estamos frente àqueles que estão chegando ao mundo. Quem não estiver disposto a assumir responsabilidade por este lugar, não pode acolher os que estão chegando nele e, de fato, ainda não podem ser responsabilizados pelo que se passa nele.

O homem moderno (...) não poderia encontrar nenhuma expressão mais clara para sua insatisfação com o mundo, para seu desgosto com o estado de coisas, que sua recusa a assumir, em relação às crianças, a responsabilidade por tudo isso. É como se os pais dissessem todos os dias: – Nesse mundo, mesmo nós não estamos muito a salvo em casa; como se movimentar nele, o que saber, quais habilidades dominar, tudo isso também são mistérios para nós. Vocês devem tentar entender isso do jeito que puderem; em todo caso, vocês não têm o direito de exigir satisfações. Somos inocentes, lavamos nossas mãos por vocês (ARENDDT, 1990, pp. 241-242).

Apresentar nosso mundo aos recém-chegados com a autoridade de quem o habita há mais tempo e de alguma forma, mais ou menos ativa, participa dele, torna-se difícil quando não nos sentimos em casa, e torna-se impossível quando nos recusamos a assumir responsabilidade por este lugar que é nosso, quer isso nos agrade ou não.

Assim, a crise do mundo moderno que abala autoridade e tradição atinge a educação em seu cerne. Não se trata simplesmente de apontar para a irresponsabilidade de alguns professores, mas do fato de que “é sobretudo difícil para o educador arcar com esse aspecto da crise moderna, pois é de seu ofício servir como mediador entre o velho e o novo, de tal

modo que sua própria profissão lhe exige um respeito extraordinário pelo passado" (ARENDR, 1990, p 243-244). Como apresentar aos mais novos o mundo público, sua história e seus valores, se o próprio sentido daquilo que é público deixa de existir?

O problema da educação no mundo moderno está no fato de, por sua natureza, não poder esta abrir mão nem da autoridade, nem da tradição, e ser obrigada, apesar disso, a caminhar em um mundo que não é estruturado nem pela autoridade nem tampouco mantido coeso pela tradição (ARENDR, 1990, pp. 245-246).

Com esta frase, Arendt resume o que vem a ser o impasse da educação no momento atual. Parece não mais ser possível educar se, assim como ela, entendemos a educação como uma incumbência pública de apresentar aos alunos seu legado comum, contribuindo dessa forma para que possam futuramente assumi-lo como seu, entrar nessa história conjunta e participar dela e não ceder à tentação de lhe dar as costas.

Arendt ainda afirma ser uma ilusão acreditar que todos os conteúdos escolares fundamentais possam ser adquiridos por meio de experimentos ou atividades lúdicas, supostamente mais adequados à própria natureza infantil. O que, em medida circunscrita, pode ter uma validade, quando levado ao extremo, mantém a criança em seu universo infantil. Os conteúdos que não podem ser "descobertos" por meio de experiências e as habilidades que não podem ser adquiridas brincando, mas requerem um "trabalho" e um esforço perdem seu lugar na escola. Assim, Arendt é incisiva ao criticar algumas das práticas que, segundo ela, mantêm as crianças artificialmente num suposto mundo infantil, quando a educação, na verdade, deve mostrar-lhes um mundo que vai além de seu horizonte atual e que é mais profundo e rico do que possam imaginar unicamente a partir de suas experiências.

Nessa mesma direção, a educação não pode abrir mão de uma formação sólida dos professores nas áreas de conhecimento as quais ensinarão e que constituem as tradições públicas que não queremos relegar ao esquecimento. A formação do professor não pode se restringir a técnicas e metodologias pedagógicas, mas ele deve adquirir e depois cultivar o conhecimento e o amor por aquele "pedaço de mundo" que lhe cabe apresentar às crianças, seja o das línguas, das ciências ou das artes, pois seu papel é convidar os alunos a adentrarem esse mundo.

A educação que abre mão da tradição para que os alunos descubram ou construam eles mesmos seus conhecimentos e bane a autoridade da sala de aula para que as crianças se "autogovernem" elimina o lugar do professor como aquele que sabe e viveu mais e pode acolher os recém-chegados no mundo. Com isso, retira-se também a possibilidade de que os ainda

estrangeiros se tornem habitantes desse lugar. Arendt salienta, portanto, o perigo de aplicar indistintamente conceitos políticos de “democracia” ou “autonomia” ao âmbito da educação. Princípios políticos e educativos não são idênticos, mesmo que tanto a política como a educação se preocupem com o mundo comum.

Devido a essa preocupação a educação tem, apesar de tudo, um sentido público-político, pois sua tarefa é familiarizar os jovens com esse mundo compartilhado. O que talvez soe estranho aos ouvidos de muitos é que, segundo Arendt, a educação não contribui para a ação política por meio de uma pseudoparticipação política na sala de aula. A disposição para a ação política não deve ser confundida com alguma habilidade que se aprende exercitando-a. Dificilmente se aprende a nadar fora da água. Aprendemos a nadar nadando, mas esse modo de aprendizagem não possui validade geral. Tomar decisões políticas responsáveis não é aprendido por meio de um simulacro de ação política na escola. O próprio engajamento político pressupõe, antes de mais nada, que o mundo que extrapola a esfera privada da pessoa não lhe seja indiferente. A disposição para agir na esfera pública é precedida pelo vínculo que o jovem estabeleceu com esse lugar que o antecede. Por isso, não é possível educar sem tradição e sem autoridade, ambas voltadas ou baseadas no passado. Arendt afirma que “exatamente em benefício daquilo que é novo e revolucionário em cada criança é que a educação precisa ser conservadora” (ARENDR, 1990, p. 243). O que podemos fazer é fomentar o apreço pelo mundo, que será imprescindível para aqueles que poderão iniciar algo novo, não para si, mas no mundo e pelo mundo.

Diante da crise e de seus reflexos na educação, o grande desafio que se coloca para Arendt é se nos importamos com um mundo fora dos eixos e se educamos as crianças de modo a também se importarem com ele. Preocupar-se com esse mundo, assumir responsabilidade por ele, aprender a apreciar as realizações dos que nos antecederam, mas também assumir suas dívidas, e valorizar princípios públicos mesmo que possam exigir concessões ao bem-estar individual são atitudes que as crianças podem aprender somente com aqueles que se compreendem eles mesmos como corresponsáveis por esse lugar. Apenas o adulto que ama o mundo pode contagiar os recém-chegados com esse amor.

A educação é o ponto em que decidimos se amamos o mundo o bastante para assumirmos a responsabilidade por ele e, com tal gesto, salvá-lo da ruína que seria inevitável não fosse a renovação e a vinda dos novos e dos jovens. A educação é, também, onde decidimos se amamos nossas crianças o bastante para não expulsá-las de nosso mundo e abandoná-las a seus próprios recursos, e tampouco arrancar de suas mãos a oportunidade de empreender alguma coisa nova e imprevista para nós, preparando-as em vez disso com antecedência para a tarefa de renovar um mundo comum (ARENDR, 1990, p. 247).

O amor ao mundo aqui não é um ingrediente da felicidade, e sim uma opção pelo mundo comum (ALMEIDA, 2011), num momento em que, na verdade, seria muito mais fácil deixar o mundo para trás e cuidar da própria vida. O amor está vinculado ao peso da responsabilidade. Por isso Arendt (1990, pp. 242-243, tradução modificada) lembra-se das palavras de Hamlet: “O tempo está fora dos eixos. Ó ódio maldito, ter nascido para colocá-lo em ordem”, palavras que “tenham adquirido talvez, desde o início de nosso século, uma validade mais persuasiva do que antes”.

Colocar o mundo em ordem é da responsabilidade dos seus habitantes adultos, mas, com o nascimento de novos seres humanos, surge uma esperança. Cabe à educação fazer o melhor para que os recém-chegados sejam acolhidos e escolham, por sua vez, ser habitantes do mundo.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, V. S. *Educação em Hannah Arendt: entre o mundo deserto e o amor ao mundo*, São Paulo, Editora Cortez, 2011.
- ARENDT, H. *The crisis in education*. In: _____. *Between past and future: eight exercises in political thought*. New York: Penguin Books, 1983, p. 173-196.
- _____. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. Revisão e apresentação Adriano Correia. 11. ed. revista. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- _____. *Entre o passado e o futuro*. Tradução de Mauro W. Barbosa. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- _____. *Origens do totalitarismo*. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *A vida do espírito*. Tradução de Antonio Abranches e Helena Martins. 2.ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Ed. UFRJ, 1993.
- _____. *Zwischen Vergangenheit und Zukunft: Übungen im politischen Denken I. Herausgegeben von Ursula Ludz*. 2. Aufl. München: Piper, 2000.

PARA UMA POLÍTICA DE MEDIAÇÃO EM LEITURA

Regina Zilberman¹

RESUMO: Ler corresponde à decodificação de sinais gráficos extraídos do alfabeto de uma língua. Mas significa, de modo mais amplo, o deciframento dos modos de manifestação dos seres humanos e do mundo. Nesse caso, entende-se o mundo como uma linguagem dotada de sentido. Também a mediação pode ser definida de, pelo menos, duas maneiras: no primeiro caso, enquanto transmissão de uma mensagem ou um conteúdo de um sujeito a outro, logo, enquanto uma espécie de tradução. Mas ela constitui o pressuposto de toda relação do indivíduo com o real. A proposição de tarefas de mediação bem como sua aplicação supõem a compreensão desses dois conceitos: de leitura e de mediação.

PALAVRAS-CHAVE: leitura; narrativa; mediação; escrita.

ABSTRACT: Read means the decoding of graphic signs of the alphabet of a language. But it also means, in a more broadly sense, the deciphering of the modes of manifestation of human beings and the world. In this case, we understand the world as a language provided with signification. Also mediation can be defined in at least two ways: in the first case, as transmission of a message or a content from one individual to another, therefore, as a kind of translation. However, mediation is the basis of all the individual's relationship with the real. The proposition of mediation tasks as well as their application suppose the comprehension of these two concepts: reading and mediation.

KEYWORDS: reading; narrative; mediation; writing.

LEITURA DE MUNDO

Em 1938, Graciliano Ramos publicou o romance *Vidas secas*, protagonizado por uma família de retirantes nordestinos, formada pelo vaqueiro Fabiano, a esposa, Sinhá Vitória, e os dois filhos, identificados como o menino mais velho e o menino mais novo. Quando o romance inicia, essa família, acompanhada pela cachorra Baleia e um papagaio, caminha pelo sertão em busca de um novo local para se estabelecer, pois foge da seca que assola as terras em que residia. Ao final dos treze capítulos que constituem o livro, Fabiano, com sua gente, depois de encontrar uma pequena

¹ Doutora em Romanística - Universidade de Heidelberg (Ruprecht-Karls) (1976), e pós-doutorado no University College (Inglaterra) (1980-1981) e Brown University (EUA) (1986-1987). Atualmente é professora adjunta do Instituto de Letras, da UFRGS, com atuação no Programa de Pós-Graduação em Letras.

propriedade em que se assenta e trabalha para o senhor daquelas terras, precisa outra vez partir, porque de novo se apresenta a seca, ameaçadora da sobrevivência do grupo. Embora não goste da alternativa, opta por se dirigir a uma grande cidade, onde todos talvez venham a ter – ou, ao menos, seus filhos – mais oportunidades de emprego.

As personagens de *Vidas secas* – pobres e despossuídos, iletrados e retirantes, logo, desterritorializados – posicionam-se na parte mais inferior da pirâmide socioeconômica brasileira do período representado no livro. Carentes de propriedade material e desprovidos de qualquer apoio dos aparelhos institucionais do Estado, não se identificam com um lugar específico onde se fixar. Sua indignação é tal que Fabiano, sobretudo, mas também às vezes seus filhos, qualificam-se de animais. “– Você é um bicho, Fabiano”, diz às vezes o protagonista para si mesmo, não para se depreciar, mas para deixar evidente sua condição: “Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades.”² Contudo, o andamento da narrativa contraria a autoimagem que a personagem construiu para si mesmo e para sua família, e uma cena em particular expõe a humanidade e a capacidade intelectual de Fabiano e Sinha Vitória.

Essa cena pertence ao capítulo XII, denominado “Mundo coberto de penas”, que inicia pela apresentação da situação do bebedouro da fazenda, assolado pelas aves que vinham em busca da água. A narração, em terceira pessoa, resume o acontecimento: “as arribações [...] vinham em bandos, arranchavam-se nas árvores da beira do rio, descansavam, bebiam e, como em redor não havia comida, seguiam viagem para o sul” (p. 167). O parágrafo encerra-se com uma frase intrigante – “O sol chupava os poços, e aquelas excomungadas levavam o resto da água, queriam matar o gado.” (p. 167) – pois inclui uma antropomorfização (“O sol chupava os poços”) e a atribuição de uma vontade humana aos animais (“aquelas excomungadas (...) queriam matar o gado”).

O parágrafo seguinte esclarece a origem da observação, que não procede do narrador em terceira pessoa, mas de Sinha Vitória: foi ela que “falou assim”, o que provocou a estranheza do marido, “achando a frase extravagante” (p. 167). Ele chega a acreditar que a esposa “não estava regulando”, pois é incoerente cogitar que “um bicho de penas [possa] matar o gado” (p. 167). Na sequência, conclui que era “impossível compreender a intenção da mulher” (p. 168), o que leva o narrador a introduzir, utilizando o discurso indireto livre, a reação do vaqueiro – “Um bicho tão pequeno!” (p. 168) – e, depois, o discurso indireto, ainda acompanhando o raciocínio da personagem: “Achou a coisa obscura e desistiu de aprofundá-la.” (p. 168)

² RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1938. p. 23 [Publicação fac-similar]. As demais citações provêm dessa edição, indicando-se o número da página onde se localizam. Procedemos à atualização ortográfica.

Um pouco mais adiante, no desenvolvimento do capítulo, o tema retorna, outra vez com o narrador valendo-se do discurso indireto livre: “Como era que Sinha Vitória tinha dito?” (p. 168). Então “a frase dela tornou ao espírito de Fabiano e logo a significação apareceu” (p. 168). Agora o raciocínio do marido acompanha o pensamento da esposa:

As arribações bebiam a água. Bem. O gado curtia sede e morria. Muito bem. As arribações matavam o gado. Estava certo. Matutando, a gente via que era assim, mas Sinha Vitória largava tiradas embaraçosas. Agora Fabiano percebia o que ela queria dizer. Esqueceu a infelicidade próxima, riu-se encantado com a esperteza de Sinha Vitória. Uma pessoa como aquela valia ouro. Tinha ideias, sim senhor, tinha muita coisa no miolo. Nas situações difíceis encontrava saída. Então! Descobrir que as arribações matavam o gado! E matavam. Aquela hora o mulungu do bebedouro, sem folhas e sem flores, uma garrancharia pelada, enfeitava-se de penas. (p. 168)

No processo de Sinha Vitória, rememorado por Fabiano, e no procedimento intelectual do vaqueiro, identificam-se dois movimentos de leitura: Sinha Vitória lê o real e o interpreta, atribuindo-lhe um significado, que expressa verbalmente. A Fabiano cabe interpretar a interpretação da esposa, a partir não apenas do testemunho presencial, mas de sua manifestação em linguagem. Em cada um dos passos, há uma leitura – a do real, por Sinha Vitória; a da manifestação verbal, por Fabiano, a quem compete entender o que falou a esposa e, depois, decifrar o que ela quis dizer. A segunda não se desenrola sem a primeira, mas, depois de exteriorizadas, as duas sustentam-se de modo independente.

Por sua vez, a compreensão de Sinha Vitória decorre de seu entendimento dos fatos – trata-se, como se anotou, de uma leitura do real. O procedimento de compreensão, em Fabiano, é intermediado pela esposa, pois é ela quem interpreta os acontecimentos; mas a operação pela qual o marido passa não é menos complexa, pois precisa refazer o percurso dela e chegar à sua própria manifestação linguística. Por isso, ele reproduz o raciocínio, entende seu sentido e ainda extrai alguma satisfação, pois se encanta com a “esperteza” da mulher, esperteza que ele igualmente vivencia. Trata-se, pois, igualmente de uma leitura, primeiro da frase enunciada por Sinha Vitória, depois do mundo – “coberto de penas”, como sugere o título do capítulo – que a fala sintetiza.

A cena exemplifica, portanto, o modo como funciona a leitura, independentemente da condição social ou cultural do indivíduo, correspondendo ao mecanismo de deciframento do mundo, que se metamorfoseia em linguagem verbal. E inclui ainda o entendimento da configuração linguística dada ao mundo, transformado em um significante a que se atribui um significado.³ “O mulungu

³ Sobre as noções de significante e significado, cf. SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística General*. Trad. Amado Alonso. Buenos Aires: Losada, 1969.

do bebedouro” estar coberto “de arribações” é um dado do real; afirmar que essas aves “queriam matar o gado” constitui uma interpretação do fato que só tem sentido porque se operacionaliza graças à fala de Sinha Vitória. Nessa situação, ela intermedeia a relação de Fabiano com o universo de que faz parte, sintetizando não apenas a acepção da leitura, como também a de mediação.

No ato de ler, estão presentes os dois movimentos – a relação com o mundo e a relação com a linguagem – como sugerem o comportamento de Sinha Vitória e de Fabiano. Paulo Freire sumaria o fenômeno de modo bastante claro, ao declarar que “a leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não possa prescindir da continuidade da leitura daquele.”⁴

DA LEITURA DE MUNDO À LEITURA DA PALAVRA

Paulo Freire alude, no trecho citado, à “leitura da palavra”, referindo-se particularmente à alfabetização e ao letramento. Esse, usualmente, é estimulado pela escola, mas a condição para sua concretização é o conhecimento de mundo, cuja leitura simbólica resulta do distanciamento que o sujeito toma em relação ao universo que requer deciframento. Só então o indivíduo mostra-se apto à aprendizagem formal dos signos da escrita, que facultam a leitura de textos.

Outro segmento extraído da literatura encena o processo de alfabetização e letramento em um contexto que, à primeira vista, pareceria inverossímil, já que prescinde da escola e do ensinamento do professor. O episódio é vivenciado por Tarzan, protagonista da coleção de livros de aventuras do norte-americano Edgar Rice Burroughs. No começo de *Tarzan dos macacos*, primeiro volume da série, ainda bebê e abandonado na selva, após o acidente aéreo em que seus pais, emigrados da Grã-Bretanha e residindo na África, faleceram, o protagonista é acolhido por macacos, crescendo e educando-se entre os animais do bando.

Em uma de suas incursões pela selva, o agora garoto reencontra a cabana, antes habitada pelos pais, onde há livros. Sua atenção é despertada pelas letras e imagens impressas numa cartilha, levando-o ao desejo de entendê-las, o que se efetiva por meio da aprendizagem da leitura. A passagem do estado de iletrado curioso ao de alfabetizado dá-se de modo lento, decorrendo da circunstância de os sinais impressos, “pequenos insetos”,⁵

4 FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler*. In: _____. *A importância do ato de ler em três artigos que se complementam*. São Paulo: Autores Associados ; Cortez, 1982. p. 11-12.

5 BURROUGHS, Edgar Rice. *Tarzan of the apes*. <http://www.cs.cmu.edu/~rgs/tarz-7.html>. Acesso em 18 de novembro de 2011. As demais citações, em tradução nossa, provêm dessa edição

como os nomeia o narrador, despertarem seu interesse, porque aparecem a ele enquanto objetos ou coisas, não ainda enquanto signo ou grafema. Contudo, como é próprio à leitura, ele busca atribuir um sentido a cada um daqueles sinais, que nasce de sua combinação, formando vocábulos, portanto, transportando-os para o plano da linguagem.

O narrador detalha como se dão as descobertas, que supõem um raciocínio e uma interpretação. Inicialmente, Tarzan identifica as figuras impressas no livro:

Em suas mãos estava uma cartilha aberta em figura de um macaco similar a ele, mas coberto, exceto nas mãos e na face, com uma estranha pele colorida, pois assim pensou que fossem o casaco e as calças. Sob a figura estavam três pequenos insetos –
BOY [menino]

A seguir, ele estabelece relações entre os grafemas, avançando no que diz respeito à interpretação do significado das repetições:

E logo ele descobriu no texto sobre a página que esses três se repetiam muitas vezes na mesma sequência.

Ele aprendeu outro fato – que, comparativamente, havia muito poucos insetos individuais; mas eram repetidos muitas vezes, às vezes sozinhos, mas com mais frequência na companhia de outros.

Lentamente ele virou as páginas, examinando as figuras e o texto com a repetição B-O-Y. Presentemente ele encontrou debaixo de uma figura de outro pequeno macaco e um animal estranho de quatro pernas como o chacal mas diferente dele. Sob essa figura os insetos apareciam como:

A BOY AND A DOG [um menino e um cão]

Ei-los aí, os três pequenos insetos que sempre acompanhavam o pequeno macaco.

E assim ele progrediu muito, muito lentamente, pois foi uma tarefa difícil e laboriosa que ele colocou para si mesmo sem saber – uma tarefa que poderia parecer impossível para você ou para mim – aprendendo a ler sem ter o menor conhecimento de letras ou da linguagem escrita, ou a mais pálida ideia de que tais coisas existiam.

Só depois de refletir sobre as possibilidades de combinação é que Tarzan chega à decifração dos sentidos que se escondem por trás das letras:

Ele não conseguiu isso em um dia, ou em uma semana, ou em um mês, ou em um ano; mas lentamente, muito lentamente, ele aprendeu após ter se dado conta das possibilidades que recaem sobre aqueles pequenos insetos, de modo que, quando chegou aos quinze anos ele sabia as variadas combinações de letras que ali estavam para cada figura desenhada na pequena cartilha e em um ou dois livros de figuras.

A aprendizagem da leitura de textos, conforme exposta no livro de Edgar Rice Burroughs, não supõe a manifestação em voz alta, mesmo porque o uso da linguagem oral é bastante limitada entre os membros da coletividade de macacos com os quais vive Tarzan. Assim, tanto quanto prescindir do professor, dispensa a fala, o que pode tornar inverossímil o evento narrado no livro.

A inverossimilhança, porém, não compromete a importância do episódio, uma vez que é coerente com o modo como se concretiza a leitura. Dessa maneira, tal como se passa em *Vidas secas*, e lidando, também em Tarzan, com personagens que experimentam situações de vulnerabilidade – a economicamente desfavorecida família de Fabiano e o menino carente da companhia humana, ainda que acolhido amistosamente pelo bando de macacos –, o significado das cenas decorrem do modo como se expõe o processamento da leitura, nascida do distanciamento do indivíduo perante fatos ou coisas, o que suscita um empenho em decifrá-las. A existência de um mediador – humano e provido de expressão verbal, como Sinha Vitória, no livro de Graciliano; ou material e provido de imagens visuais e signos gráficos do alfabeto ocidental, como a cartilha, na ficção de Burroughs – estimula as operações mentais, e elas se configuram em uma leitura do ser que desencadeou a interpretação e a atribuição de um significado a ele.

Também a aprendizagem da escrita, em *Tarzan dos macacos*, acontece de modo voluntário e sem a interferência de um professor. Primeiramente, o garoto, agora com doze anos, encontra “uma porção de pontas de lápis”, identificando a seguir as propriedades desse objeto: “riscando sobre o tampo daquela com um deles, ficou deliciado em descobrir a linha preta que deixava atrás de si.” Depois de gastar o lápis e transformar o tampo da mesa “em uma confusão de garatujas e linhas irregulares”, decide conferir à sua atividade um novo objetivo: “Ele tentaria reproduzir alguns dos pequenos insetos que se espalhavam sobre as páginas dos seus livros.” Trata-se de “uma tarefa difícil”, pois ele manipula o lápis de modo inadequado, “como se agarrasse o cabo de uma adaga, o que não ajuda a escrever ou a dar legibilidade aos resultados.” Contudo, ao final, é bem sucedido:

Mas ele perseverou por meses, nas oportunidades em que pôde ir à cabana, até que, enfim, experimentando repetidamente, encontrou uma posição para segurar o lápis que melhor lhe permitia guiar e controlá-lo, de modo que pôde então reproduzir, rudemente, qualquer um dos pequenos insetos. Assim ele começou a escrever.

Esse trecho do episódio pode ser igualmente questionado, pois Tarzan aprende a copiar, e não propriamente a escrever, muito menos a redigir. Nem por isso é menos significativo, pois evidencia que, tanto quanto

Fabiano e sua esposa, Tarzan domina primeiramente a leitura, para depois se debruçar sobre as letras impressas. Impulsionado pelas letras e figuras impressas, o garoto é motivado a escrever. Em ambos os casos, a leitura prescinde da escrita, mas, como sugere a história de Tarzan, ela acaba por se introduzir no universo do menino. Os sertanejos ficam excluídos dessa etapa, mas estão conscientes de que ela virá a se impor, pois, ao se transferirem para a cidade, seus filhos “frequentariam escolas, seriam diferentes deles” (p. 196): “Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias.” (pp. 196-197)

SE É LEITOR, É MEDIADOR?

Vidas secas não apenas encena a leitura do mundo por parte de figuras humanas que, aparentemente, estariam excluídas do universo da cultura, por não serem letradas. O romance sugere igualmente o modo primordial da mediação que se dá por meio do exercício da palavra, quando ela assume suas propriedades simbólicas. Assim, na frase enunciada por Sinhá Vitória antes destacada, “O sol chupava os poços, e aquelas excomungadas levavam o resto da água, queriam matar o gado”, estão presentes os elementos próprios à metáfora: é da natureza do calor do sol absorver a água, mas, ao transformar essa ação em “chupar”, a esposa de Fabiano estabelece a associação com o gesto humano de “sugar” e “exaurir”, esgotando a fonte de subsistência da família e antecipando a futura migração do local. Em uma única oração, Sinhá Vitória sintetiza a tragédia do retirante, condição de que sabe não poder escapar.

A mediação aparece no livro em outros de seus modos primordiais: a narração de histórias. Walter Benjamin, no ensaio “O narrador”, chama a atenção para a circunstância de que “experiência por que passa a pessoa” é a “a fonte a que recorreram todos os narradores”; destaca também que “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”. É a partir desse patamar comum a toda a narração, que estabelece o que chama de “representantes arcaicos” de duas “famílias de narradores”, caracterizada a primeira por indivíduos que vieram de longe e tem o que contar, e a segunda, pelo “homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições”. O ensaísta sumaria os tipos em duas figuras básicas: o “camponês sedentário” e o “marinheiro comerciante”.⁶

6 BENJAMIN, Walter. *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: _____. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. pp. 198-199. (*Obras escolhidas*, 1)

Quatro fatores compõem o modelo narrativo desenhado por Walter Benjamin: o relato nasce da experiência vivida pelo narrador; este está vinculado a camadas populares das sociedades tradicionais, não correspondendo, portanto, ao operário da sociedade industrial, mas ao lavrador ou ao viajante em contextos pré-capitalistas; a narração é transmitida por meio da oralidade; há proximidade entre o locutor e a audiência, a qual compartilha com quem conta a história a situação social, o padrão linguístico e as expectativas existenciais, reagindo de modo imediato ao que é narrado.

No modelo privilegiado por Walter Benjamin, a mediação dá-se, pois, tão somente pelo emprego da linguagem verbal, ainda que, em situações concretas, suponha a intervenção dos gestos e do corpo. O suporte predominante é a voz do locutor, que, somada à sua capacidade de transmitir acontecimentos, é determinante para o sucesso do empreendimento. Aparentemente simples por essa razão, a mediação por meio da veiculação oral requer uma tecnologia e um conhecimento que caracteriza, à sua moda, uma leitura de mundo.

Em *Vidas secas*, a narração de histórias por meio da oralidade está igualmente presente, indicando o funcionamento desse modo fundamental de mediação. Ela é apresentada no capítulo VII, “Inverno”, e tem como assunto um acontecimento vivido por Fabiano, que, tendo ido à feira da cidade comprar mantimentos, acabara passando uma noite da prisão. De volta a casa, relata, depois de algum tempo, o que aconteceu, mas o faz da sua perspectiva, transformando o caso em ato de heroísmo:

Fabiano contava façanhas. Começara moderadamente, mas excitara-se pouco a pouco e agora via os acontecimentos com exagero e otimismo, estava convencido de que praticara feitos notáveis. [...]

.....
Relatava um fuzuê terrível, esquecia as pancadas e a prisão, sentia-se capaz de atos importantes.

[...] Fabiano, seguro, baseado nas informações dos mais velhos, narrava uma briga de que saíra vencedor. A briga era sonho, mas Fabiano acreditava nela. (pp. 98-99)

A cena transcorre à noite, quando a família está reunida ao pé do fogo, procurando vencer o frio decorrente da chuva que provocara a queda da temperatura. Os ouvintes mais atentos são os dois meninos, mas eles não têm a mesma opinião relativamente aos fatos narrados, pois, escutando “as lorotas do pai”, discutem “em voz baixa uma passagem obscura da narrativa”. O menino mais novo empolga-se com a narrativa, porém o mais velho começa a duvidar do narrador:

O menino mais velho estava descontente. Não podendo perceber as feições do pai, cerrava os olhos para entendê-lo bem. Mas surgira uma dúvida. Fabiano modificara a história – e isto reduzia-lhe a verossimilhança. Um desencanto. (p. 100)

A insatisfação do garoto cresce:

Teria sido melhor a repetição das palavras. Altercaria com o irmão procurando interpretá-las, Brigaria por causa das palavras – e a sua convicção encorparia. Fabiano devia tê-las repetido. Não. Aparecera uma variante, o herói tinha-se tornado humano e contraditório. (p. 101)

Fabiano corresponde, nessa cena, ao narrador caracterizado por Walter Benjamin: relata uma experiência vivida, pertence ao universo rural pré-capitalista vigente no Brasil até boa parte do século XX, vale-se da oralidade e está muito próximo de sua audiência, formada por sua esposa e filhos, com quem divide a situação linguística, existencial e socioeconômica. Graciliano Ramos, da sua parte, acrescenta alguns elementos: ainda que os fatos narrados sejam verídicos, porque Fabiano conta o que lhe aconteceu, o narrador introduz sua fantasia e sonhos em meio aos eventos, comprometendo a verossimilhança: “A briga era sonho, mas Fabiano acreditava nela.” Contudo, a briga que anexa ao episódio provém de outra narrativa, transmitida a ele pelos “mais velhos”, conforme um processo de encaixe que refina seu relato. Esse, portanto, é híbrido, constituído tanto pela experiência direta quanto indireta, a que se soma a fantasia do locutor, em seu desejo de autopromoção compensatória à surra que apanhou na prisão.

O mediador, portanto, não é neutro, não porque expresse o que lhe ocorreu, mas porque singulariza a narrativa, fazendo-o a cada vez que a veicula, conforme percebe o filho mais velho, que se desencanta com as modificações propostas. Não se apresentando como mero filtro, o mediador se revela um leitor – tanto da trajetória pessoal, como da herança narrativa de que faz parte.

Outro elemento anexado por Graciliano às características propostas por Walter Benjamin diz respeito à tradução da reação da plateia. Sinha Vitória não parece particularmente interessada no conto do marido, mas os filhos, pelo contrário, acompanham os fatos, cada um à sua maneira. O menino mais novo, entusiasta, deleita-se com o que escuta; porém, o mais velho é um crítico severo, cobrando a falta de verossimilhança da história paterna, bem como a humanização do herói. Em capítulos anteriores, os dois garotos tinham antecipado essa recepção diferenciada, ao se apresentar, o primeiro, como admirador do pai, a quem deseja imitar, e o segundo, como questionador, buscando o significado da palavra “inferno”, para ele “um nome tão bonito” que não poderia servir “para designar coisa ruim” (p. 87).

Assim, também os filhos se comportam como “leitores”, respondendo de acordo com suas personalidades às sugestões do texto oralizado oferecido a eles. Não importa que o ambiente em que a ação relatada – o chão de terra, iluminado única e fragilmente pelo lume que Sinha Vitória procura manter aceso, para aquecer o grupo e resistir à friagem do clima – seja primitivo e precário; mesmo nesse meio, em que aparentemente se regride a uma condição ancestral, manifestam-se os indivíduos na plenitude de suas capacidades intelectuais, emotivas e sensoriais. É o que as faz humanos, porque sabem ler o mundo, representá-lo por meio da linguagem verbal, entendê-lo e reexperimentá-lo.

OUTROS MEDIADORES

Ainda que circule por meio da escrita e do impresso, a literatura brasileira é pródiga da representação dos modos de mediação por meio da oralidade. Na maioria das situações, mediadores e seus ouvintes não compartilham a situação de vulnerabilidade das figuras humanas de *Vidas secas*. *Histórias de Alexandre*, também de Graciliano Ramos e publicado em 1944, reúne contos do folclore nordestino expostos pela personagem que dá título ao livro, também ele pessoa de origem humilde que reside em uma modesta fazenda na companhia da esposa. Mas Alexandre não é um despossuído, nem lida com dificuldades de expressão similares às que caracterizam Fabiano e sua família. Pelo contrário, o narrador é fluente e matreiro, habilidoso ao contornar as incoerências de seus relatos, quando arguido pela audiência dos adultos que acodem a sua residência.

Mais frequente é a representação da mediação que tem por auditório uma ou mais crianças. Viriato Correia, em *Cazuza*, de 1938, ano também de *Vidas Secas*, expõe uma cena que sintetiza uma tradição de contação de histórias para a infância por parte de uma senhora idosa que conserva um patrimônio coletivo, fazendo por intermédio da oralidade e da proximidade entre o locutor e o público:

Vovó Candinha é outra figura que nunca se apagou de minha recordação. Não havia, realmente, mulher que tivesse maior prestígio para as crianças de minha idade. Para nós, era um ser à parte, quase sobrenatural, que se não confundia com as outras criaturas. É que ninguém no mundo contava melhor histórias de fadas do que ela.
Devia ter seus setenta anos: rija, gorda, preta, bem preta e a cabeça branca como algodão em pasta.

.....
Mal a noite começava a cair, a meninada caminhava para a casa da Luzia, como se se dirigisse a um teatro. Após o jantar, vovó Candinha vinha então sentar-se ao batente da porta que dava para o terreiro.

.....
Sentávamo-nos em derredor, caladinhos, de ouvido atento, como não fora tão atento o nosso ouvido na escola.

.....
Não sei se é impressão de meninice, mas a verdade é que até hoje não encontrei ninguém que tivesse mais jeito para contar histórias infantis.⁷

Antes de Candinha, muitas outras mulheres afro-brasileiras e idosas ocuparam essa posição na literatura brasileira, seja em livros de memórias, a exemplo da “velha Militina”,⁸ que comparece em *O meu próprio romance* (1931), de Graça Aranha, a “velha Totônia”,⁹ em *Meus verdes anos* (1956), de José Lins do Rego, ou a cozinheira da casa de Maria Helena Cardoso, em *Por onde andou meu coração* (1967),¹⁰ seja em obras de ficção, como em *A esfinge* (1911), de Afrânio Peixoto,¹¹ ou *O professor Jeremias* (1920), de Leo Vaz.¹² Tia Nastácia, criação de Monteiro Lobato, pertence a esse rol de narradoras de origem popular, que desempenham o papel de guardiãs de uma tradição folclórica transmitida a futuros escritores.¹³ Na poesia, Ascenso Ferreira ilustra sua presença:

Felizmente, à boca da noite,
eu tinha uma velha que me contava histórias...
Lindas histórias do reino da Mãe-d'Água...
E me ensinava a tomar a bênção à lua nova.¹⁴

Duas diferenças, porém, se impõem, a primeira sendo a de gênero, como sugerem os exemplos mencionados.¹⁵ A segunda diz respeito à distinção de classe que se estabelece: as narradoras pertencem à camada popular, e várias delas são escravas ou ex-escravas; seu público, porém, faz parte dos grupos dominantes ou, ao menos, está mais bem colocado socioeconomicamente que as mulheres que o fazem integrar-se ao universo da ficção e da fantasia. Poucos souberam, como Graciliano Ramos, estabelecer a identidade de classe entre narrador e plateia, evitando uma clivagem que joga o produto narrado para a situação de inferioridade, porque associado à cultura oral, em oposição ao contexto dos ouvintes, educado e futuramente letrado, que relembra nostalgicamente a iniciação à literatura (e

7 CORREIA, Viriato. *Cazuza*. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960. p. 24-25.

8 Aranha, Graça. *O meu próprio romance*. São Paulo: Nacional, 1931. p. 52.

9 Rego, José Lins do. *Meus verdes anos*. (Memórias). 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. p. 196.

10 Cf. Cardoso, Maria Helena. *Por onde andou meu coração*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1967. p. 97.

11 Cf. Peixoto, Afrânio. *A esfinge*. 5. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1923. p. 323.

12 Cf. Vaz, Léo. *O professor Jeremias*. 4. ed. São Paulo: Monteiro Lobato & C., 1921. p. 61.

13 Cf. LOBATO, Monteiro. *Histórias de tia Nastácia*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1956.

14 Ferreira, Ascenso. *Minha escola*. In: _____. *Catimbó: Cana caiana: Xenhenhém*. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008. p. 38.

15 Cf. LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.

à leitura), consciente, contudo, de que esse mundo ficou para trás no tempo e na estrutura da vida nacional.

Eis por que as mediações passam a ser traduzidas pela introdução à escrita, contando com a escola como o espaço privilegiado para a efetivação do contato do leitor com o universo das palavras impressas. Mario Quintana recorda uma de suas manifestações, quando era obrigatória a leitura oral de textos literários:

Sim, havia aulas de leitura naquele tempo. A classe toda abria o livro na página indicada, o primeiro da fila começava a ler e, quando o professor dizia “adiante!”, aí do que estivesse distraído, sem atinar o local do texto! Essa leitura atenta e compulsória seguia assim, banco por banco, do princípio ao fim da turma.¹⁶

Também escritor, José Lins do Rego transplanta a situação para o romance autobiográfico *Doidinho*, lembrando sua reação à literatura em circulação na escola:

Era um pedaço da *Seleta clássica*, que até me divertia. Lá vinha o Paquer quer rolando de cascata em cascata, do trecho de José de Alencar. (...) A “Queimada” de Castro Alves e o há dous mil anos te mandei grito das “Vozes da África” (...) Esses trechos da *Seleta clássica*, de tão repetidos, já ficavam íntimos da minha memória.¹⁷

A memória de D. Lavínia, entrevistada pela pesquisa conduzida por Ecléa Bosi, igualmente registrou, com nostalgia, as aulas de leitura em voz alta, que, de certo modo, fazem a passagem da narrativa oral e coletiva, de procedência popular, para a aquisição do texto escrito, compartilhado com o grupo:

Na aula de leitura ficava em pé e lia. Digo *mãs* e *pãra*, como o português faz, porque era errado pronunciar *más* e *pára*. Quem dizia *más* e *pára* levava uma chamada da professora. Lemos João Köpke, Silva Pinto...livros interessantes. Descrevíamos uma gravura em que um pai pergunta à filha, que faz anos, que presente ela quer. A menina pede a libertação dos escravos. A primeira lição, “Fraternidade”, conta a história de um irmão que na hora de repartir dava a parte maior para o outro. Eu pensava: “Por que razão devia ser a parte maior? Por que não em partes iguais?”¹⁸

É, contudo, a leitura silenciosa que vem a predominar, substituído o suporte da voz pela página impressa, e a experiência coletiva pela individual.

16 QUINTANA, Mario. *Leitura: redação*. In : _____. *A vaca e o hipogrifo*. Porto Alegre: Garatuja, 1977. p. 128.

17 Rego, José Lins do. *Doidinho*. 25. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 43.

18 Bosi, Ecléa. *Memória e sociedade. Lembranças de velhos*. São Paulo: T.A. Queiróz, 1979, pp. 216-217

Os escritores são pródigos em transcrever, em poemas, crônicas ou livros de memórias, os momentos mágicos decorrentes da leitura de obras literárias. Um deles é Carlos Drummond de Andrade, em “Biblioteca Verde”:

Mas leio, leio. Em filosofias
tropeço e caio, cavalgo de novo
meu verde livro, em cavalarias
me perco, medievo; em contos, poemas
me vejo viver. Como te devoro,
verde pastagem. Ou antes carruagem
de fugir de mim e me trazer de volta
à casa a qualquer hora num fechar
de páginas?¹⁹

Também o ficcionista João Ubaldo Ribeiro relembra os efeitos da aprendizagem da leitura e o acesso aos livros de ficção:

Duraram bem pouco, sim, porque de repente o mundo mudou e aquelas paredes cobertas de livros começaram a se tornar vivas, frequentadas por um número estonteante de maravilhas, escritas de todos os jeitos e capazes de me transportar a todos os cantos do mundo e a todos os tipos de vida possíveis. Um pouco febril às vezes, chegava a ler dois ou três livros num só dia, sem querer dormir e sem querer comer porque não me deixavam ler à mesa – e, pela primeira vez em muitas, minha mãe disse a meu pai que eu estava maluco, preocupação que até hoje volta e meia ela manifesta.²⁰

Moacyr Scliar, em *Memórias de um aprendiz de escritor*, recorda as primeiras leituras, estimuladas pela família:

Desde pequeno estava lendo. De tudo, como até hoje: Monteiro Lobato e revistas em quadrinhos, divulgação científica e romances. Mesmo os impróprios para menores. Minha mãe tinha *Saga*, de Erico Veríssimo, escondido em seu roupeiro; naquela época, Erico era considerado um autor imoral. Falava em (horror!) sexo. Mas eu logo descobri onde estava a chave, e quando minha mãe saía, mergulhava na leitura proibida.

.....
Lia, lia. Deitado num sofá, o livro servindo como barreira entre eu e o mundo. Isto: o livro é uma barreira; mas é também a porta. A porta para um mundo imaginário, onde eu vivia grande parte do meu tempo²¹

A leitura, consolidada pela aprendizagem da escrita, acaba por assimilar a essa última o acesso às palavras veiculadas pelo suporte impresso,

19 ANDRADE, Carlos Drummond de. *Biblioteca Verde*. In: _____. Menino antigo (Boitempo - II). Rio de Janeiro: Sabiá; José Olympio; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1983. p. 130.

20 RIBEIRO, João Ubaldo. *Memória de livros*. In: _____. *Novas seletas*. Organização, apresentação e notas Domínio Proença Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

21 SCLIAR, Moacyr. *Memórias de um aprendiz de escritor*. Rio de Janeiro, Agir, 1984. p. 22.

levando muitas vezes a esquecer seu fundamento, bem como aos sujeitos que a inauguram.

PARA UMA POLÍTICA DE MEDIAÇÃO

A leitura funda-se na mediação, porque é suscitada pelo distanciamento entre o ser humano e o mundo que o circunda. Essa condição da leitura é exposta pelo mito adâmico, quando o primeiro homem nomeia as coisas de acordo com o significado que elas lhe manifestam, conforme sugere a interpretação dada por Walter Benjamin à narrativa bíblica.²² Depois do ato da criação, que culmina no aparecimento do homem, e ter descansado no sétimo dia, Deus determina que sua criatura nomeie todas as coisas que encontrar:

Havendo, pois, o Senhor Deus, formado da terra todos os animais do campo, e todas as aves do céu, trouxe-os ao homem, para ver como este lhes chamaria; e o nome que o homem desse a todos os seres viventes, esse seria o nome deles.

Deu nome o homem a todos os animais domésticos, às aves dos céus, e a todos os animais selváticos.²³

Na formulação do texto bíblico, está presente a atitude fundamental da leitura: ainda que o próprio Adão não esteja identificado com esse nome, o que só acontece após terem, ele e a mulher nascida de suas costelas, provado o fruto de “a árvore da vida e a árvore do conhecimento do bem e do mal” (2, 17, p. 8), o homem contempla “todos os animais domésticos, às aves dos céus, e a todos os animais selváticos”, isto é, todas as coisas vivas, e atribui-lhes uma denominação. Essa não é arbitrária e irreflexiva, mas resulta do reconhecimento do que constitui a identidade dos seres.

Responsável pela nomeação das coisas, Adão é leitor, como Sinha Vitória e Fabiano mostraram-se leitores, decifrando um sentido no mundo, ao qual conferem uma palavra, sob a forma de uma metáfora no caso do casal de retirantes. Outras modalidades de mediação mostram-se possíveis, desencadeadas por objetos impressos que requerem interpretação, deflagrando um emprego da linguagem. Podem igualmente ser induzidas, como ocorre na escola, ou desenvolver-se de modo voluntário e aprazível, à maneira dos futuros escritores, então crianças.

Não há, porém, a possibilidade da mediação e do conhecimento do mundo sem a aceitação da condição natural e irreversível do ser humano,

22 Cf. BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana. In: _____. *Sobre arte, técnicas, linguagem e política*. Trad. Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

23 Gênesis 2, v. 19-20. *Bíblia*. Trad. João Ferreira de Almeida. s. l.: s. e., s. d. p. 8. A citação seguinte provém dessa edição, indicando-se o capítulo, o versículo e o número da página onde se encontra.

feito leitor desde o momento em que utiliza a linguagem – gestual, performática, verbal, visual ou outra – pela primeira vez. A escola começa a participar da vida desse indivíduo quando é ele já um leitor, transformando-o em um letrado, por privilegiar a forma da escrita. Mas não é a iniciadora, nem a fundadora desse processo. Assim, a escola, bem como as políticas públicas não podem ignorar o patamar radical da leitura, para se apresentarem de modo competente e profícuo na existência dos indivíduos.

A literatura, que depende do sucesso desse empreendimento, capacitou-se para expressá-lo desde suas raízes, como sugerem os exemplos expostos. Que a sociedade siga a lição da literatura e beneficie-se, também ela, de seus efeitos emancipadores.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Biblioteca Verde*. In: _____. *Menino antigo (Boitempo - II)*. Rio de Janeiro: Sabiá; José Olympio; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1983.
- ARANHA, Graça. *O meu próprio romance*. São Paulo: Nacional, 1931.
- BENJAMIN, Walter. *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: _____. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. (*Obras escolhidas*, 1)
- BENJAMIN, Walter. *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*. In: _____. *Sobre arte, técnicas, linguagem e política*. Trad. Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade. Lembranças de velhos*. São Paulo: T.A. Queiróz, 1979.
- BURROUGHS, Edgar Rice. *Tarzan of the apes*. <http://www.cs.cmu.edu/~rgs/tarz-7.html>
Acesso em: 18 de novembro de 2011.
- CARDOSO, Maria Helena. *Por onde andou meu coração*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1967.
- CORREIA, Viriato. *Cazuza*. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.
- FERREIRA, Ascenso. *Minha escola*. In: _____. *Catimbó: Cana caiana: Xenhenhém*. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.
- FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler*. In: _____. *A importância do ato de ler em três artigos que se complementam*. São Paulo: Autores Associados; Cortez, 1982.
- Gênesis*. Bíblia. Trad. João Ferreira de Almeida. s. l.: s. e., s. d.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.
- LOBATO, Monteiro. *Histórias de tia Nastácia*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- PEIXOTO, Afrânio. *A esfinge*. 5. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1923.

- QUINTANA, Mario. *Leitura: redação*. In : _____. A vaca e o hipogrifo. Porto Alegre: Garatuja, 1977.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1938. p. 23 [Publicação fac-similar].
- REGO, José Lins do. *Doidinho*. 25. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- REGO, José Lins do. *Meus verdes anos*. (Memórias). 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.
- RIBEIRO, João Ubaldo. *Memória de livros*. In: _____. Novas seletas. Organização, apresentação e notas Domínio Proença Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística General*. Trad. Amado Alonso. Buenos Aires: Losada, 1969.
- SCLIAR, Moacyr. *Memórias de um aprendiz de escritor*. Rio de Janeiro, Agir, 1984.
- VAZ, Léo. Vaz, Léo. *O professor Jeremias*. 4. ed. São Paulo: Monteiro Lobato & C., 1921..

PROCESSOS CULTURAIS & CONVERGÊNCIAS TECNOSOCIAIS

Marco Antônio de Almeida¹

Estabelecer momentos revolucionários ou determinar pontos de inflexão em processos históricos geralmente é uma tarefa bastante difícil. Apesar disso, parece-nos que um dos fatores mais relevantes na mudança tecnocultural dos últimos anos seja a confluência entre o estabelecimento/popularização das redes telemáticas P2P e as tecnologias digitais. As redes P2P (*peer to peer*, ponto a ponto) são umas das principais características da internet. Trata-se, basicamente, de uma arquitetura de redes de computadores na qual cada um dos pontos (ou nós) da rede desempenha funções tanto de “cliente” quanto de “servidor”, possibilitando compartilhamentos de serviços e dados sem a necessidade de um servidor central. Com a possibilidade de serem configuradas em diversos lugares – em casa, nas empresas e, principalmente, na Internet – as redes P2P logo se tornaram imensamente populares e presentes no cotidiano das sociedades. Na internet, essas redes podem ser utilizadas para compartilhar músicas, vídeos, imagens, dados, enfim, qualquer conteúdo em formato digital. A concepção de regimes de compartilhamento baseados em padrões de reciprocidade e solidariedade decerto não é nova – remonta, no mínimo, às observações de Marcel Mauss e Karl Polanyi sobre o tema. Por outro lado, as possibilidades abertas pelas tecnologias trouxeram novas percepções que transformaram as antigas noções de compartilhamento.

A concepção de uma “sociedade em rede”, no que tange ao acesso e compartilhamento de informações, e suas implicações — sociais, econômicas e culturais —, tem sido uma das ideias basilares das reflexões acerca da sociedade contemporânea. Seria extremamente pretensioso – e quase inviável – querer traçar um panorama das principais teorias e ideias que se constituíram a respeito dos últimos, mesmo que ficássemos restritos a apenas um domínio, no nosso caso, a cultura. Desse modo, elegemos um fio condutor inicial, que é a ideia de uma “cultura da convergência”, proposta por Henry Jenkins (2009), para problematizar algumas questões que nos parecem relevantes em relação às mudanças culturais e sociais. Um aspecto que merecerá especial atenção são as maneiras pelas quais indivíduos e grupos se apropriam dos conteúdos culturais na atual sociedade em rede, e como esse processo acaba por reconfigurar a maneira pela qual o local e o global se articulam, colocando em xeque algumas das categorias que pautavam a análise e a proposição de políticas e ações culturais.

¹ Doutor em Ciências Sociais (UNICAMP, 2002) e Livre-Docente em Ciências da Informação (USP, 2015). Professor nos cursos de Biblioteconomia e Ciência da Informação (FFCLRP-USP) e do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação (ECA-USP). Email: marcoaa@ffclrp.usp.br

CULTURA DA CONVERGÊNCIA²

Jenkins (2009) afirma que vivemos um momento de colisão entre novas e velhas mídias, entre produtores e receptores. O pensamento convergente está remodelando a cultura popular, bem como reconfigurando as relações entre públicos, produtores e conteúdos da mídia. Esse diagnóstico é estabelecido a partir da relação entre três conceitos: convergência dos meios de comunicação, cultura participativa e inteligência coletiva.

A convergência dos meios de comunicação não é um fato exclusivamente tecnológico, que ocorreria apenas por meio de aparatos cada vez mais sofisticados – na verdade, a “convergência ocorre dentro dos cérebros de consumidores individuais e em suas interações sociais com os outros” (JENKINS, 2009, p. 30). Indivíduos e grupos constroem seus imaginários próprios, costurando e conectando pedaços e fragmentos de informações extraídas do fluxo midiático, transformando-os em recursos para a compreensão da vida cotidiana. Aqui, o autor recorre ao conceito de “inteligência coletiva” de Pierre Lévy (1998): na medida em que existem mais informações sobre determinado assunto do que um único indivíduo ou grupo possa efetivamente se apropriar, há um incentivo extra para que conversem entre si sobre a mídia que consomem. Para Jenkins (2009, p. 30), “a inteligência coletiva pode ser vista como uma fonte alternativa de poder midiático”.

O processo não se restringe à mudança exclusivamente técnica, mas possui aspectos socioculturais: as diferenças entre os meios muitas vezes decorrem de decisões políticas mais que de características tecnológicas propriamente ditas. No momento atual, as mudanças no contexto comunicacional relacionam-se às tecnologias digitais: “a digitalização estabeleceu as condições para a convergência; os conglomerados corporativos criaram seu imperativo”. (JENKINS, 2009, p. 38). Aprofundando ainda mais os aspectos socioculturais das transformações tecnológicas, Jenkins propõe uma distinção entre tecnologias de distribuição e meios de comunicação, que opera em dois níveis. No primeiro nível, os meios são uma tecnologia que permite a comunicação; no segundo nível, os meios são um conjunto de “protocolos” – práticas culturais socialmente reconhecidas que se estabeleceram ao redor dessas tecnologias. As tecnologias de distribuição se situariam no primeiro nível, enquanto que o segundo nível nos leva a encarar os meios de comunicação como sistemas culturais constituídos. Os novos meios de comunicação não substituem ou eliminam pura

2 Nesta seção retomo com alguns acréscimos e alterações partes da discussão desenvolvida em “Comunicação e Informação na era da Cibercultura: convergência, redes colaborativas e apropriações culturais”, capítulo do livro organizado por Jacks, Morigi e Golin, Comunicação e Informação: *interfaces e articulações* (no prelo).

e simplesmente os antigos. Desse modo, as tecnologias de distribuição se sucederiam o tempo todo, mas os meios de comunicação persistiriam como camadas dentro de um ambiente de entretenimento e informação cada vez mais complexo. O foco maior de Jenkins é nas mudanças de “protocolos”, mais que nas mudanças de tecnologia em si: “A convergência envolve uma transformação tanto na forma de produzir quanto na forma de consumir os meios de comunicação” (JENKINS, 2009, p. 44).

Aqui é possível estabelecer alguns paralelos com Neal Postman (1994), que aponta que a tecnologia modifica e redimensiona nossa visão de mundo, gerando uma redistribuição do poder simbólico e novas fontes de legitimidade. A convergência permite aos “usuários” novas formas de controlar seu acesso às mídias e a seus conteúdos, bem como produzir e distribuir conteúdos produzidos por eles – com resultados criativos ou catastróficos.

Não se trata, como se pode perceber, de um processo linear e cumulativo, mas de um processo de desenvolvimento desigual que envolve produtores e consumidores e as diferentes clivagens – internas e externas – existentes entre eles e os recursos que possuem. Desse modo, “num futuro próximo, a convergência será uma espécie de gambiarra – uma amarração improvisada entre as diferentes tecnologias midiáticas – em vez de um sistema completamente integrado.” (JENKINS, 2009, p. 45). As mudanças na infraestrutura tecnológica serão decorrentes não só das batalhas jurídicas e das fusões empresariais que estão alimentando a convergência midiática, como também das transformações culturais em curso. Ocorrem, aqui, dois movimentos ou processos simultâneos: de um lado, ampliação das possibilidades dos consumidores/internautas acessarem, apropriarem e modificarem conteúdos; de outro lado, aumento exponencial da concentração de propriedade dos meios de comunicação comerciais, formando grandes conglomerados. Questão: rumamos para um mundo com mais ou menos “controladores” dos fluxos de informação e conhecimento? A maneira pela qual essas mudanças e transições se processam é que determinará a forma que a distribuição de poderes irá assumir.

Nessa perspectiva, a convergência é um processo ambivalente, partindo tanto das corporações (de cima para baixo), quanto dos consumidores (de baixo para cima). Assim, a convergência corporativa coexiste com a convergência “alternativa” dos consumidores; muitas vezes elas “se fortalecem mutuamente, criando relações mais próximas e mais gratificantes entre produtores e consumidores de mídia. Às vezes, essas duas forças entram em guerra, e essas batalhas irão redefinir a face da cultura americana.” (JENKINS, 2009, p. 46). Entretanto, Jenkins reconhece que nem todos os consumidores possuem as habilidades e os recursos necessários para que sejam participantes plenos das práticas culturais que descreve. Para muitas das atividades às quais ele faz referência, mais que o acesso às tecnologias, torna-se necessária uma maior familiaridade com os novos

tipos de interação social que elas permitem e um domínio mais pleno das habilidades conceituais relacionadas à convergência das mídias. Para ele, “enquanto o foco permanecer no acesso, a reforma permanecerá concentrada nas tecnologias; assim que começarmos a falar em participação, a ênfase se deslocará para os protocolos e práticas culturais.” (JENKINS, 2009, p.52).

Jenkins traça sua cartografia exploratória dessas novas práticas culturais interativas propiciadas pela tecnologia digital a partir, principalmente, da reelaboração dos conteúdos de mídia proporcionados pelas práticas colaborativas de determinados grupos – em particular, comunidades de fãs. Embora se concentre no cenário norte-americano, na medida em que as redes informacionais vão recobrando cada vez mais o planeta, assim como a metalinguagem digital vai absorvendo a produção imaterial dos diversos grupos sociais, essas práticas de recombinação e de hibridização vão se tornando cada vez mais frequentes. A hipertextualidade, um dos paradigmas da cultura pós-moderna, a ligação das diversas informações e referências, tende a se fortalecer cada vez mais com a libertação dos conteúdos e formatos de seus suportes materiais oferecidos pelas tecnologias digitais. Desenha-se assim um cenário potencialmente libertário, no qual a redistribuição do poder cultural – tanto no plano simbólico como no âmbito da produção – se apresentaria de maneira mais favorável ao polo popular da esfera cultural. Entretanto, antes de refletir acerca dos potenciais desse cenário, um ponto merece ser mais bem examinado: o que se está efetivamente sendo considerado quando o termo “cultura popular” é utilizado?

A “CULTURA POPULAR” E OS FLUXOS INFOCOMUNICACIONAIS

Quando Jenkins aborda a ideia de uma cultura “popular”, na verdade está empregando o termo num sentido diferente do que ele é habitualmente utilizado no Brasil e em grande parte da América Latina. Isso se deve às características próprias decorrentes do desenvolvimento das indústrias culturais nos EUA e da maneira como a crítica cultural se estruturou em relação à mesma. Vale aqui retomar alguns pontos da exposição de Neil Gabler (1999) para situarmos historicamente as referências sobre as quais as concepções de Jenkins se estruturam. Ao analisar as diferenças entre a Europa e os EUA, Gabler aponta como o entretenimento praticamente não se propagou na primeira e fez da segunda seu reino. No caso europeu, pesaram a censura religiosa e a instituição cultural secular (as barreiras entre alta e baixa cultura estabelecidas pelas classes dominantes). No caso dos EUA, esses fatores pesaram menos.

Além da diferença temporal entre as culturas norte-americana e europeia (aquela recente, esta com centenas de anos), havia outra, relativa à

penetração na cultura popular, que nos EUA havia sido muito mais intensa em pleno séc. XIX __ desde essa época o povo adorava o que os críticos consideravam *trash*, como romances populares sentimentalóides, descrições do Velho Oeste, romances libertinos, operetas, canções populares etc. Já existia uma preferência pelos entretenimentos visuais, como o teatro, em relação a outros mais “cerebrais”, como os romances, tendência que será reforçada com o advento do cinema e da televisão. Naquele momento, o papel de juízes do gosto ainda era reservado às elites, que, a partir de uma noção restrita de arte, que a identificava ao sublime, consideravam os novos entretenimentos populares como mera *diversão*. A hostilidade das elites intelectuais em relação ao entretenimento provinha tanto do desdém por tudo aquilo que, em princípio, fosse destinado a divertir, como da desconfiança que nutriam em relação à sensibilidade popular. Mas o principal motivo era o triunfo dos sentidos sobre a mente, do sensacional sobre o racional, que punha os valores professados por essa elite em xeque.

Num certo sentido, as desigualdades sociais e políticas eram compensadas pela democratização do entretenimento e pela entronização da cultura popular, que, no plano ideológico, correspondiam à autoimagem democrática que os americanos tinham de si. A classe média tornou-se um novo elemento nesse jogo de forças. Politicamente, ela foi um catalisador de mudanças, mas como força cultural viu-se numa situação mais complicada: sentia-se distante tanto da alta cultura aristocrática quanto da vulgar cultura do entretenimento.

Gabler indica assim um processo de unificação da diversidade da nação americana por meio da reconversão cultural operada pelo *midcult* e pelo entretenimento (que, entretanto, deixou de lado os negros e as elites culturais). Mas essa aparente unidade era enganosa. Havia resistência das classes populares em aceitar as classes médias como novo árbitro cultural; além disso, o entretenimento possuía a vantagem dos números, do volume de sua atuação, que teria um acréscimo significativo com a chegada dos mais de 11 milhões de imigrantes entre 1870 e 1900. O entretenimento contou com a ajuda da tecnologia, que forneceu luz, transporte, novas técnicas de impressão etc. Mudanças nas condições trabalhistas também pesaram, ao conceder mais dinheiro e tempo livre aos trabalhadores. As jovens mulheres trabalhadoras tornam-se um segmento significativo do público da cultura popular. A maneira como todos esses fatores convergiram na nova forma de entretenimento – o cinema – explica como a cultura popular se transformou na cultura dominante nos EUA. Para Gabler, com as emoções do cinema, ocorre uma separação na linha que unia a realidade e a ficção, e a realidade parecia, pela primeira vez, ser verdadeiramente maleável, selando o triunfo da cultura popular americana sobre a alta cultura e o *midcult*.

Já para o caso brasileiro, Renato Ortiz (1988) argumenta que, durante muito tempo, não houve uma nítida diferença entre um polo de produção *restrita* (erudita) e um de produção *ampliada* (industrial/massiva), devido à fragilidade do capitalismo existente, no qual a dimensão dos bens simbólicos não conseguia expressar-se completamente. Decorreu daí a fraca especialização dos setores da produção cultural. Nas décadas de 40/50, a “indústria cultural” e a cultura popular de massa emergente são ainda muito incipientes. O país está numa fase de “industrialização restringida” (o movimento de expansão do capitalismo se realiza apenas em alguns setores), e a impossibilidade de um crescimento generalizado afeta o mercado de bens culturais. Surgem assim mecanismos ambíguos de distinção, derivados da interpenetração de esferas. A lógica da legitimidade cultural transfere-se da esfera erudita para a da produção cultural de massa. Dessa forma, cria-se uma hierarquia de valores dentro da produção de massa, que opõe determinados programas de “elite” a outros considerados “populares” (um exemplo seria a oposição entre teleteatro/telenovela nas décadas de 50/60). Até hoje, algumas das consequências de tal tipo de confusão __ o imbricamento dos campos culturais __ ainda podem ser sentidas na produção e na crítica culturais brasileiras contemporâneas. Além disso, para a análise de determinados setores dessa produção cultural, concorrem outros fatores específicos, que vão do papel do Estado à influência de determinadas correntes estéticas pós-modernas, passando também pelos influxos da globalização.

Há certa generalidade nessas observações, mas que decorre da intenção de demonstrar as especificidades da constituição das concepções em torno do campo cultural no Brasil, que pode ser estendida em larga medida ao restante da América Latina, particularmente no que concerne ao trânsito entre as esferas do erudito, do tradicional e do “popular de massa”, na expressão de Jesús Martín-Barbero (1997). Para Martín-Barbero, numa perspectiva próxima à de Ortiz, o período de industrialização e modernização da América Latina dos anos 30 aos 50 do século XX e a correlata expansão urbana que desencadeou foi marcado por uma dupla *interpelação*. De um lado, uma interpelação de classe só percebida por uma minoria; de outro, uma interpelação nacional-popular que alcançou a maioria da população, articulada pelos Estados com a ajuda dos meios massivos. O que Martín-Barbero questiona é se esse processo pode ser considerado como pura manipulação – perspectiva presente em boa parte do pensamento crítico que se debruçou sobre esse tema, perceptível nas discussões acerca do populismo, do nacional-popular e do imperialismo cultural, por exemplo. Em sua perspectiva, esse apelo ao “popular” representado pelo populismo bebeu nessa primeira vertente interpelativa (ao incorporar reivindicações e direitos trabalhistas, por exemplo), que, projetados sobre o segundo modo de interpelação, configurou a matriz de

constituição do trabalhador em cidadão de um Estado nacional. Segundo Martín-Barbero, isto caracterizaria ao mesmo tempo a ambiguidade e a eficácia do apelo às tradições na construção de uma cultura nacional e, principalmente, “o papel peculiar de certos meios massivos que, como o cinema e o rádio, constroem seu discurso com base na continuidade do imaginário de massa com a memória narrativa, cênica e iconográfica popular, na proposta de um imaginário e uma sensibilidade nacionais” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 228).

Na análise da atual configuração histórica do campo da produção cultural, torna-se necessário levar em conta uma série de mudanças ocorridas interna e externamente, as consequências daquilo que uma série de autores, por falta de termo melhor, denominaram de pós-modernidade. Esse processo de diluição de fronteiras simbólicas, no contexto da globalização, não deve ser reduzido apenas à circulação de ideias e códigos culturais (como algumas análises superficiais podem sugerir), e sim ser considerado, de maneira mais ampla, em relação às práticas sociais e econômicas, nas alterações promovidas nas disputas pelo poder local, propiciando alianças estratégicas ou disputas com os poderes externos.

Néstor Garcia Canclini observa que um dos principais efeitos desse processo para a dinâmica contemporânea do campo da produção cultural é que a interação crescente entre o culto, o popular e o massivo acaba por abrandar as fronteiras entre seus praticantes e seus estilos. Desse modo, compreende que a reorganização atual da cultura não é um processo linear, que “a necessidade de expansão dos mercados culturais populariza os bens de elite e introduz as mensagens massivas na esfera ilustrada”. (CANCLINI, 1997, p. 360). O que não significa que a defesa dos capitais simbólicos específicos e a marcação de fronteiras de distinção na luta pelo controle dos processos culturais tenham cessado. Para Canclini, essa nova dinâmica do conflito dentro do campo cultural seria uma das causas da obsolescência frequente dos bens culturais. As referências de legitimidade se sucedem velozmente, muitas vezes se sobrepondo, fazendo com que os produtores culturais tenham cada vez menos paradigmas consagrados para guiar suas ações. As estéticas pós-modernas constituíram-se, de um modo geral, seguindo esse movimento, utilizando e valorizando procedimentos de “pilhagem cultural”, como a intertextualidade, a citação, a paródia, a hibridização, a retomada etc. Para ele, o popular deixa de ser sinônimo de “local”, não se constituindo mais, exclusivamente, em relação a um território ou espaço determinado, mas a partir do que é mais acessível ou que mobiliza a afetividade dos indivíduos e comunidades: “Pop, popular, popularidade: as identificações étnicas e nacionais, sem desaparecerem por completo, transbordam suas localizações em linguagens e espetáculos transnacionalizados.” (CANCLINI, 2008, p. 94). Em meio ao desmantelamento de projetos nacionais, à desindustrialização ou ao abandono de

muitas regiões, uma questão que se torna central no que tange às políticas e às ações culturais é o acesso às informações e conteúdos: “se trata de construir opções mais democráticas distribuídas equitativamente, para que todos possamos ter acesso ao local e ao global e combiná-lo ao nosso gosto.” (CANCLINI, 2008, p. 97).

Podemos perceber, a partir das observações de Ortiz, Martín-Barbero e Canclini, algumas conexões com as ideias de Jenkins, o qual, ao tecer suas considerações sobre a cultura popular, concebe-a principalmente como o produto da indústria cultural do entretenimento, veiculada e consumida massivamente por meio da mídia. Sua atenção volta-se, basicamente, para os efeitos da internet e das redes colaborativas na reconfiguração dos meios de comunicação anteriores. Assim, considera a cultura popular como sendo aquela na qual os materiais culturais foram apropriados e integrados à vida cotidiana de seus consumidores, diferenciando-a da cultura tradicional – aquela na qual os processos de criação e apropriação ocorrem “num nível popular e alternativo (não comercial), onde as habilidades são passadas adiante por meio da educação informal, a troca de bens é recíproca e baseada em intercâmbio ou doação, e onde todos os criadores podem extrair material de tradições e imagens compartilhadas” (JENKINS, 2009, p. 378).

No caso do Brasil (que, acreditamos, pode ser correlato ao dos demais países da América Latina), o exemplo talvez mais evidente dessas “mixagens” culturais seja a música: a incorporação do rap ao cotidiano das periferias paulistanas, a presença dos ritmos caribenhos na guitarrada paraense, os elementos percussivos do maracatu somados às guitarras roqueiras do manguebit. A diversidade de conteúdos e formatos disponíveis nas redes infocomunicacionais, somadas às facilidades proporcionadas pelo formato digital para sua manipulação e reconfiguração possibilitariam a hibridização e a recriação cultural por parte dos indivíduos e grupos. Antes de continuar essa discussão, é necessário marcar algumas das características vinculadas às tecnologias que incidem sobre essas mediações e processos culturais.

TECNOLOGIA, MEDIAÇÕES E REDISTRIBUIÇÃO DO PODER CULTURAL³

O grau de autonomia e as condições socioculturais dadas para a apropriação da informação e dos usos das tecnologias variam contextualmente. Desse modo, discutir o impacto gerado pelas tecnologias digitais e, em

3 Retomo nessa seção algumas questões desenvolvidas no capítulo “Aparelhos Ideológicos do Ciberespaço? Apontamentos para uma releitura de Althusser na perspectiva da Sociedade da Informação”, na coletânea em homenagem a Louis Althusser organizada por Assumpção Garcia & Abrahão e Sousa, ainda no prelo.

particular, pelas redes sociais colaborativas, nas possibilidades de acesso, circulação e expressão cultural, implica repensar as modalidades de comunicação e de mediação tradicionais. De um modo geral, a concepção de mediação como ação educativa que se estabeleceu hegemonicamente prioriza algumas modalidades de informação, de tipos de leitura e de práticas de intermediação cultural legitimadas pelo *status quo*, em detrimento de outras, que valorizariam o estabelecimento de vínculos mais orgânicos dos sujeitos com conhecimentos ligados a seus contextos e às suas vivências cotidianas concretas. Um fator a ser considerado nesse sentido é o caráter polissêmico da internet. Dominique Wolton (2003) aponta a diversidade de aplicações presentes na internet: 1- aplicações do tipo serviço (vendas, pagamentos de impostos e taxas, cadastramento de dados pessoais etc.); 2- aplicações do tipo lazer; 3- aplicações relacionadas à informação-notícia; 4- aplicações ligadas à informação-conhecimento. As desigualdades socioculturais se reencontram na utilização das quatro aplicações, mas é em relação ao conhecimento que as diferenças são maiores. A informação-conhecimento já é seletiva pelo seu próprio conteúdo e também pelos procedimentos de pesquisa dos usuários. A forma de construir e apresentar a informação, prevendo os meios para acessá-la, não é universal, está relacionada muito mais aos esquemas culturais de quem a disponibiliza do que aos esquemas de quem a busca.

Wolton propõe uma reflexão acerca do tipo de informação produzida pelos sistemas técnicos e seus usos. Em outras palavras, a relação/oposição entre a facilidade de acesso e competência para a assimilação e a manipulação de informações e conhecimentos. Ele chama a atenção para os intermediários e seu papel de facilitadores ao acesso da informação e do conhecimento. Numa perspectiva oposta, um autor como Pierre Lévy (2000) propõe o conceito de desintermediação, introduzindo outras nuances nesse cenário. Para Lévy, ocorre um processo de descentralização, que graças à internet e ao apelo comunicacional dos usuários, enfraquece os meios tradicionais de comunicação como mecanismo de mediação. O autor está refletindo acerca do controle das informações, de sua filtragem e disseminação seletiva pelos mediadores institucionais tradicionais presentes numa concepção de sociedade de comunicação de massas __ desde estações de TV, rádios e editoras até escolas e bibliotecas (LÉVY, 2000). Jenkins, certamente, inclina-se mais em relação a essa perspectiva, embora reconheça em sua argumentação críticas semelhantes àquelas propostas por Wolton.

O contexto que permite a construção de um conceito como o de desintermediação é o do desenvolvimento de produtos e serviços informacionais cada vez mais sofisticados e, ao mesmo tempo, de relativa facilidade de uso por parte dos indivíduos. É o caso dos grandes mecanismos de busca, particularmente o Google, criado em 1998. O Google, por meio de seu algoritmo de busca, o PageRank, baseou-se no modelo de citação acadêmico

para aferir a “importância” das páginas da internet, tornando-se posteriormente a inspiração de mecanismos semelhantes. No atual cenário da sociedade da informação, o Google e seus congêneres contribuiriam decisivamente para o processo de desintermediação, cumprindo assim o papel de guiar com precisão e segurança os usuários às informações de que eles necessitam ou não?

Para autores como Eli Pariser (2012), essa ideia é ilusória e, no limite, potencialmente cerceadora das possibilidades de autonomia abertas pela internet. Ao analisar o processo de personalização pelo qual passa a internet, fruto de uma mudança nos aparatos de mediação da rede, Pariser tenta desconstruir dois lugares-comuns acerca dessas tecnologias e de suas aplicações na internet. De um lado, a ideia de que elas eliminariam a intermediação, proporcionando uma experiência “direta” do usuário com o universo da informação; de outro, a promessa de que proporcionariam resultados mais “satisfatórios”, por estarem mais afinadas às características de cada usuário.

O autor afirma que as mediações não apenas permanecem como se multiplicam, graças aos “filtros invisíveis” que são o cerne dos mecanismos de busca. Esse processo, segundo ele, nos encerra numa “bolha de filtros”, bastante confortável, pois aparentemente se baseia em nossos gostos e afinidades para realizar seu trabalho. O que ele demonstra é que essas informações __ especialmente por se atrelarem aos interesses corporativos das grandes empresas e à lógica de consumo do mundo contemporâneo __ não são neutras, e que, inseridos dentro dessas bolhas, nos é praticamente impossível perceber seu grau de parcialidade. São esses filtros invisíveis presentes nos motores de busca que possibilitaram o surgimento da internet “personalizada”. Apesar de reconhecer as vantagens desse formato de internet, sua preocupação reside no fato de que esse processo é invisível para os usuários e totalmente fora de controle: “(...) a internet talvez saiba quem somos, mas nós não sabemos quem ela pensa que somos, ou como está usando essas informações” (PARISER, 2012, p. 193). A tecnologia que deveria nos proporcionar mais controle sobre nossas vidas, aos poucos, está retirando-o.

O que nos leva de volta a Jenkins e à discussão acerca do poder dos consumidores – dos interagentes dos conteúdos e dos formatos disponíveis na internet. Como observa Silveira (2008, p. 86), “ao reconduzir as práticas recombinantes ao status de importância cultural global, a internet coloca em risco as atividades especializadas e de intermediação da Indústria Cultural e torna-se alvo de diversas tentativas de controle.” Essa é a primeira questão a ser problematizada em relação às perspectivas abertas por Jenkins, construídas principalmente num âmbito estadunidense, buscando situar suas observações numa esfera mais globalizada. Aqui, duas estratégias se fazem sentir por parte das

grandes corporações: a primeira, uma ação mais direta e incisiva, que se apoia nos pressupostos legais relacionados aos direitos autorais, focada no aparato jurídico-policial; a segunda, um conjunto de ações indiretas, mas não menos eficientes, de controle do fluxo de informações pelo uso de filtros tecnológicos que funcionam, no limite, como mediações ideológicas e culturais.

Em relação aos direitos autorais, Jenkins (2009) cita diversos exemplos de como as grandes corporações midiáticas lidam com as comunidades de fãs e suas recriações dos universos ficcionais por elas administrados. Essas relações podem ser amigáveis, no sentido de uma permissividade negociada e até estimulada pelas corporações a partir do estabelecimento de certas regras e fronteiras mutuamente estabelecidas, de forma explícita ou tácita. Um dos exemplos fornecidos por Jenkins é o caso de George Lucas e o universo de *Star Wars* (Guerra nas Estrelas). Em 2000, a Lucasfilm ofereceu espaço gratuito na web para os fãs da saga e acesso a conteúdo exclusivo para seus sites, com a condição de que tudo o que fosse por eles criados se tornaria propriedade intelectual do estúdio... Por outro lado, os escritórios de advocacia são prontamente acionados quando determinadas fronteiras são ultrapassadas – o que oferece interessantes disputas relativas ao entendimento do que é considerado pirataria/ apropriação indébita do que é considerado paródia ou documentário, formatos que desfrutam de maior proteção sob a atual jurisprudência. Mais recentemente, esse tipo de atitude voltou à baila com o universo ficcional de *Star Trek* (Jornada nas Estrelas). Os estúdios Paramount e CBS, que detêm os direitos da franquia, estão exigindo, por meio de seus advogados, uma liminar por violação de direitos autorais e propriedade intelectual porque uma fan-fiction – no caso, um filme amador produzido por fãs – demonstra ter “alta qualidade profissional”. Os produtores do filme, intitulado “Axanar”, conseguiram arrecadar mais de US\$ 1 milhão em sites de financiamento coletivo e pretendem levar a briga adiante na justiça, alegando que esse tipo de filme já vem sendo produzido há mais de trinta anos e que muitas produções do gênero também já levantaram muito dinheiro. Pelas proporções, uma briga que merece ser acompanhada.

A INTERNET E A NOVA DINÂMICA LOCAL-GLOBAL

Desse modo, a internet reconfigura os papéis no jogo de disputa hegemônica pelo poder entre grandes corporações, Estados-Nação e comunidades culturais. George Yúdice (2015) aponta alguns dos paradoxos que envolvem as novas tecnologias digitais em sua relação com os Estados-Nação e com a cultura. De uma perspectiva ideal, as esferas públicas que se consolidam na Modernidade, a partir do final do século XVIII, eram principalmente físicas: as pessoas iam a teatros, praças, cafés, constituindo

um conjunto de cidadãos. Hoje, esse espaço público se trasladou para as plataformas digitais, e o que antes pensávamos ser um cidadão, tornou-se, cada vez mais, um usuário, sobretudo entre os jovens. São esses usuários que configuram uma situação *sui generis*, na medida em que desfrutam de um serviço público proporcionado por entidades privadas que o fazem melhor que qualquer Estado do mundo – Yúdice refere-se, nesse caso, aos provedores de internet como Google, Facebook e outros. Inclusive, essas plataformas vêm incorporando ativamente a própria mídia tradicional, que desempenhava papel central na configuração histórica do espaço público burguês⁴. Para Yúdice, as plataformas digitais, em mãos de setores privados, estão disputando o poder com os Estados-Nação, gerando uma nova forma de soberania, baseada em negócios de bilhões de dólares, quantias que os Estados não podem investir nesses processos que já fazem parte de nossa cultura.

Pesquisas em diversas partes do mundo mostram que o acesso à internet tem como atrativos principais o lazer e a busca de informação, mas que isso é mediado fortemente pelas redes sociais, em particular o Facebook e o Youtube (ver os dados da SECOM, 2014 e da OEI, 2014). A utilização dessas redes bem como do buscador Google e grandes portais, como o Yahoo! e o UOL, representa, para a maioria dos usuários na maioria do tempo, a experiência por excelência de navegação na internet. Uma realidade prática que depõe contra a propalada diversidade da internet, reduzindo as potencialidades de navegação quase ao velho modelo comunicacional do broadcasting⁵, diminuindo para os usuários as possibilidades dialógicas e de acesso a produções culturais fora do **mainstream**. O Facebook age para trazer para dentro de sua plataforma inúmeros serviços e conteúdos hoje disponíveis na web. Essa concentração permite mais acesso à sua rede, o que trará ainda mais poder econômico para a corporação de Zuckerberg. Sem incorporar os serviços da web no interior de sua plataforma, o Facebook já é a segunda audiência da internet no mundo. Sua nova fronteira de expansão é, claramente, a dos países em desenvolvimento.

Outro risco vinculado ao potencial monopólio do Facebook pela sua utilização quase exclusiva em políticas culturais que preveem o acesso às redes sociais estaria na dependência gerada, tornando essas políticas e seus governos reféns de mudanças motivadas por interesses comerciais da

4 Em maio de 2015, por exemplo, o *Facebook* anunciou que iria começar a publicar uma das referências no jornalismo mundial, o *The New York Times*, assim como o site *Buzzfeed*, voltado para conteúdos sociais, a rede norte-americana de rádio e TV

5 O *broadcasting* seria a transmissão massiva de um mesmo conteúdo para vários receptores, que caracterizaria os meios de comunicação de massa tradicionais, em oposição às possibilidades dialógicas da transmissão peer-to-peer possibilitadas pela internet, capazes de quebrar esse monopólio da transmissão da informação.

empresa. Corporações como o Facebook e o Google representam a nêmesis dos impulsos e das experiências libertárias e de diversidade culturais possibilitados pela rede, em boa medida ilustrados pela teoria da “cauda longa”, de Chris Anderson (2006). Ela consistiria, para ele, na possibilidade de as pessoas encontrarem ofertas culturais minoritárias que seriam de seu interesse, mas que, em geral, não são providas pela indústria de entretenimento, possibilitando, em muitos casos, a emergência de verdadeiras culturas “paralelas”.

E se radicalizarmos o argumento de Anderson, no sentido de compreender a internet como sendo, na verdade, um conjunto de culturas paralelas? As observações de Frédéric Martel (2015) apontam nessa direção. Para ele, a internet promove uma “reterritorialização”, na medida em que a web seria muito mais local, regional, eventualmente nacional ou transnacional do que propriamente “global”. Ele lembra que a expressão “comunidade” (community), em inglês, não está necessariamente vinculada a um território específico, podendo remeter ao mesmo tempo a um grupo étnico, uma minoria sexual, uma religião ou a um bairro: “(...) às vezes, esse ‘território’ assume uma forma linguística ou cultural; reflete então uma comunidade unida por interesses, afinidades ou gostos” (MARTEL, 2015, p. 417). Desse modo, as conversas e conexões propiciadas pela internet tendem a ser muito mais delimitadas por tais “comunidades”, raramente se revelando globais. Embora o tráfego de informações seja potencialmente global, proporcionado por ferramentas e aplicativos predominantemente de origem estadunidense, as conexões seriam majoritariamente locais. Entre os fatores que concorrem para isso está a produção de conteúdos nas línguas locais e nacionais, assim como o surgimento de aplicativos e serviços voltados para as especificidades culturais de cada comunidade.

Essa possibilidade de uma “balcanização” da internet tem gerado diversas reações no sentido de controlá-la e limitá-la – seja na perspectiva de alguns Estados-Nação que colocaram isso em prática, como a China e o Irã, seja na perspectiva dos EUA e de seus aliados e corporações, por meio de “travas” tecnológicas ou pela atuação em órgãos como o ICANN e a UIT6. Por outro lado, revelações como as do WikiLeaks de Julian Assange ou aquelas proporcionadas por Edward Snowden repercutem e constroem uma imagem cada vez menos idílica da internet, que afeta a governabilidade dos Estados e o cotidiano dos cidadãos: “(...) diante disso, os governos se veem muitas vezes de mãos atadas; os gigantes da net dispõem de mais dados e mais força de ataque que eles. A realidade das relações de força mudou. O governo dos algoritmos entra em competição com o governo dos

6 Respectivamente, *Internet Corporation for Assigned Names and Numbers*, organismo sediado em Los Angeles que atribui os nomes de domínio e controla uma parte da arquitetura da internet, e União Internacional de Telecomunicações, órgão de regulação do setor da ONU.

Estados”. (MARTEL, 2015, p. 444) Martel explora, em seu livro, o papel dos Estados na configuração de diferentes tipos e formas de utilização da internet, analisando situações, entre outras, na China, no Irã, no México, na Índia, no Japão e no Brasil. O painel diversificado que emerge de sua análise proporciona diversos subsídios para se refletir acerca do papel dos governos e sua relação com os cidadãos, com todas as contradições daí decorrentes. O desafio dos Estados no cenário das redes digitais tornou-se bastante ambíguo: não podem ignorá-las, mas ao mesmo tempo não podem se deixar capturar por elas.

O retrato da internet que se desenha a partir das pesquisas de Martel é de uma rede federalizada, com uma infraestrutura global e desterritorializada e com conteúdos principalmente desconectados e territorializados. Ele observa, entretanto, que no caso do cinema e dos videogames (dos entretenimentos de massa em geral), essa tendência de territorialização não se confirma totalmente. Nesse segmento específico, a internet e o *mainstream* se complementam, participando de um mesmo movimento de eliminação de fronteiras e globalização de conteúdos visando a um público “global” – tendência que não possui uma força correspondente nos setores da televisão, da música, dos livros. Para Martel, não se trata, portanto, de negar a existência de uma internet *mainstream* global, de conteúdos e fluxos padronizados culturalmente; o que ele procura mostrar é “que esses conteúdos muitas vezes são superficiais e quantitativamente limitados. Além dos fluxos americanizados, existem numerosos outros streams” (MARTEL, 2015, p. 431).

Retornando a Jenkins a partir da perspectiva de Martel, o que esse cenário proporciona, entre outras coisas, é a reprodução de alguns fenômenos descritos pelo primeiro, no âmbito estadunidense, agora em contextos culturais distintos. Observam-se assim manifestações culturais híbridas, que vão da tentativa de reprodução mais próxima possível do original, apenas com a tradução para o idioma local, até apropriações mais livres ou transgressivas, incorporando traços culturais distintos. Nessa circulação acelerada de formas e processos culturais, as apropriações e hibridizações envolvem tanto conteúdos como formatos. Dessa maneira, comunidades de fãs de Harry Potter ou de Star Wars são encontradas em diversas partes do mundo, trocando impressões em sites, realizando convenções, produzindo *fan-fiction* escrita e/ou audiovisual a respeito dessas produções hollywoodianas. Da mesma forma, TVs locais e regionais adaptam os formatos estadunidenses a seus contextos culturais, produzindo versões locais de programas como *American Idol* (música), *Big Brother* (reality shows) ou se apropriando de gêneros audiovisuais conhecidos – *sitcoms*, dramas históricos, seriados policiais e até narrativas de ficção científica.

Uma contrapartida desse fenômeno é a ampliação do grau de dificuldade para a veiculação de conteúdos com menor visibilidade, embora isso não

seja impossível. No caso brasileiro, por exemplo, conteúdos relacionados às culturas indígenas encontram diferentes formas de expressão nos mais diversos formatos. Próximo a Dourados (MS), o grupo Brô MC's, formado por adolescentes indígenas, canta raps na língua guarani, tematizando a vida na aldeia e sua relação com a sociedade mais ampla – e já prepararam o segundo disco. No Acre, uma parceria entre indígenas e não-indígenas, em uma equipe que reuniu programadores, artistas e antropólogos e pessoas da comunidade Huni Kuin, criou um videogame com a história desse grupo. O projeto se chama “*Huni Kuin: os caminhos da jiboia*” e consiste em um jogo de plataforma de cinco fases, que contam, cada qual, uma antiga história desse povo. No Pará, a TV Cultura local, por meio de um concurso de audiovisual, viabilizou a produção de curtos episódios de animação protagonizados por quatro indígenas superpoderosas, uma mistura de desenho de heroínas com a cultura do Norte do país, baseando-se na lenda das icamiabas, amazonas que viviam em uma comunidade sem homens. O projeto agrega situações cotidianas, contemporâneas, bem como sotaques e termos típicos regionais. Também em outros países latinos encontramos exemplos semelhantes. Na Colômbia há Zambo Dendê, guerreiro que luta para libertar os escravos dos conquistadores portugueses e espanhóis na América Latina da época da colonização. O personagem, que começou nas histórias em quadrinhos, vai virar animação e série de TV, inclusive fazendo o caminho inverso ao usual: seus direitos estão sendo negociados para distribuição nos EUA.

Os breves exemplos de apropriações e hibridizações mencionados acima mostram que se trata de um processo bastante diversificado, que envolve diversas possibilidades e estratégias, e que mereceria um maior detalhamento e aprofundamento – mas isso seria tema para outro trabalho. Assim, para concluir de forma um tanto abrupta, acreditamos que o papel do Estado – e aqui concordamos com Yúdice – não é o de se “intrometer” demais nesses processos culturais, no sentido de um dirigismo estatal, mas facilitar que aquelas expressões culturais, que não possuem o “valor de mercado”, consigam se viabilizar e tornarem-se visíveis, capacitando-as, no limite, até serem eventualmente assumidas pelas marcas comerciais e obter seu apoio. Em outras palavras, permitir que elas possuam o mesmo tipo de chance ou compartilhem um mesmo horizonte de possibilidades, no qual prosperem as expressões locais. No cenário contemporâneo, trata-se de um desafio múltiplo, que envolve conciliar os impulsos locais, nacionais e globais, fomentando a produção, a qualidade, a distribuição, a circulação e a apropriação dessas expressões. Nesse domínio da diversidade, os processos de mediação cultural e da informação seriam ainda mais importantes no sentido de estabelecer estratégias para viabilizar, facilitar e/ou proporcionar o acesso a essas produções. Pensar sua inserção nas políticas

culturais é estratégico para potencializar a participação dos diversos atores em relação às práticas, à produção e ao consumo cultural.

BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON, Chris. *Cauda longa: do mercado de massa para o mercado de nicho*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.
- BRETON, P.; PROULX, S. *Sociologia da Comunicação*. São Paulo: Loyola, 2002.
- CANCLINI, Néstor Garcia: *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997.
- _____. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- CASTELLS, Manuel. *Internet e sociedade em rede*. In: MORAES, Denis de (org.) *Por uma outra comunicação: mídia, mundialização cultural e poder*. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 255-288.
- GABLER, Neal. *Vida, o filme — Como o entretenimento conquistou a realidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009 (2ª ed.)
- LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. S. Paulo: Editora 34, 1998.
- MARTEL, Frédéric. *Smart: o que você não sabe sobre a internet*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- MARTÍN-BARBERO, *Jesus: Dos meios às mediações - comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.
- MELUCCI, Alberto: *A invenção do presente: movimentos sociais nas sociedades complexas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.
- OEI Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura. *Encuesta Latinoamericana de Hábitos e Prácticas Culturales 2013*. Madrid: OEI, 2014.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- PARISER, Eli. *O filtro invisível: o que a internet está escondendo de você*. RJ: Jorge Zahar, 2012.
- POSTMAN, Neil. *Tecnopólio – A rendição da Cultura à Tecnologia*. São Paulo: Nobel, 1994.
- SECOM – Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República. *Pesquisa Brasileira de Mídia 2015 Hábitos de Consumo de Mídia pela População Brasileira*. Brasília: Secom, 2014. Disponível em: <http://www.secom.gov.br/atuacao/pesquisa/lista-de-pesquisas-quantitativas-e-qualitativas-de-contratos-atuais/pesquisa-brasileira-de-midia-pbm-2015.pdf> Acesso: 01/06/2015.
- SILVEIRA, Sérgio Amadeu. *Cibercultura, commons e feudalismo informacional*. Revista FAMECOS, Porto Alegre, n. 37, dez. 2008, p. 85-90.

WOLTON, Dominique. *Internet, e depois? Uma teoria crítica das novas mídias*. Porto Alegre: Sulina, 2003.

YÚDICE, George. *Internet en manos de sectores privados hoy está disputando el poder a los Estados*. Entrevista a Karina Wroblewski. La Nación, Argentina, 17/05/2015. Disponível em: <http://www.lanacion.com.ar/1792906-internet-hoy-esta-disputando-el-poder-a-los-estados> Acesso em 01/06/2015.

LINKS:

<http://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2015/12/30/estudio-quer-proibir-fan-film-de-star-trek-por-ser-muito-profissional.htm>

<http://vozesdobrasilmpb.com.br/indios-viram-rappers-para-valorizar-a-lingua-e-cultura-guarani-em-ms/>

<http://www.hypeness.com.br/2016/01/tribo-indigena-no-acre-cria-game-sobre-sua-propria-historia-para-nao-deixar-morrer-sua-cultura/>

<http://papodehomem.com.br/icamiabas-amazonia-pedra-desenho-animado-paraense-curupira/>

http://judao.com.br/zambo-dende-um-heroi-tipicamente-latino-americano/?utm_source=dlvr.it&utm_medium=facebook

GESTÃO CULTURAL

José Márcio Barros¹

APRESENTAÇÃO

Aqui estão seis trabalhos de alunos/gestores da cultura que construíram seus percursos formativos na segunda turma do Curso Sesc de Gestão Cultural, realizada entre 2014 e 2015. Com o objetivo de tornar pública a produção desenvolvida durante o processo do curso, estes ensaios revelam o que há de mais potente quando o contexto é de formação: a transformação da realidade vivida por seus participantes em perguntas e a busca por respostas. Uma experiência de entranhar, estranhar e desentranhar a realidade, e assim fazer emergir os sentidos antes velados e ocultos, como nos sugere Juremir Machado da Silva (2015). São trabalhos que revelam as diversas camadas do real que envolve a cultura em suas dimensões da gestão e da mediação.

Mas não se trata de qualquer experiência. Segundo Bondía (2002, p.21) “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca.” Portanto, experiência resulta da qualidade da relação dos sujeitos e seus objetos. É fruto da mistura e da depuração que a consciência crítica e subjetiva consegue realizar. Nessa perspectiva, processos de formação só se efetivam como experiência, se vividos como percursos, caminhos que cada um trilha em meio ao todo do grupo, mas que é construído a partir de interesses, competências e disponibilidades que são da ordem do indivíduo. E é isso que estes ensaios também revelam, como decorrência daquilo que parece ser o ponto central da vitalidade e inovação do Curso Sesc de Gestão Cultural. Ao oferecer aos alunos um espectro rico e diverso de práticas e perspectivas conceituais de gestão e mediação cultural, configura e convida seus participantes a uma experiência complexa, simultaneamente cognitiva e afetiva, uma experiência que contamina seus fazeres e os convida a outras plataformas de pensamento. Um curso que afeta cada um que nele atua, seja como professor, aluno ou tutor. Um curso que cria afeição e tensões, buscas e encontros, perguntas e respostas.

Começamos com o belo ensaio “Caderno da Memória de Campo: apontamentos da gestão coletiva audiovisual”, de Antonia Moura. Aqui, a autora organiza na forma de narrativas de percursos a memória do Coletivo

¹ Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC Minas. Coordena o GP Observatório da Diversidade Cultural, integra o Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura - CULT, coordena o Programa Pensar e Agir com a Cultura e integra a Rede de Pesquisadores em Políticas Culturais. É também professor do Curso Sesc de Gestão Cultural.

Audiovisual Guaiamum Filmes. Com foco na tentativa de realização do primeiro filme “Nosso Tempo é Agora”, iniciado e inacabado, o texto mostra não a história de um projeto inconcluso e seus fracassos, mas as dimensões imateriais, quase invisíveis, da experiência de se produzir no campo audiovisual do Brasil. Já Renê Mainardi, em seu estudo de caso intitulado “Territórios Alternativos: Experiências e desafios de espaços independentes de artes visuais contemporâneas – A Sechiisland República Corporal como estudo de caso.”, nos leva a uma dupla outra espacialidade: nos deslocamos para a cidade de Rio Claro e nos inserimos nos desafios institucionais e políticos para a consolidação de um espaço cultural independente, destacando os (des)encontros com as políticas públicas.

“Experienciar museus: um olhar sobre o Museu da Pessoa”, de Rosana Miziara, descreve e reflete sobre uma das mais criativas experiências de museologia social no Brasil, o Museu da Pessoa. Destacando duas ações exemplares, a unidade móvel da cabine de captação de depoimentos e o projeto com transexuais e travestis da região central da cidade de São Paulo, o ensaio permite o reconhecimento da potência das novas configurações e práticas com a memória e a oralidade.

Luane Araújo da Silva, em instigante ensaio intitulado “As ruas são para dançar - mapas, labirintos e caminhos no BaixoCentro”, aborda o modelo de gestão, horizontal e em rede, deste festival nos anos de 2012, 2013 e 2014, revelando duas questões fundamentais: a sustentabilidade dinâmica de um trabalho colaborativo e sua ancoragem na questão sempre atual do direito à ocupação e uso do espaço público.

A investigação do modelo de gestão de 15 companhias de teatro da cidade de São Paulo é do que ocupa o ensaio “Planejamento estratégico em companhias teatrais: modelos de gestão, missão, visão e valores” de autoria de Caroline Marinho Martin. Seu objetivo é o de identificar as regularidades das diretrizes estratégicas em cada uma das companhias investigadas, de modo a contribuir para que os iniciantes na área possam compreender e se apropriar de modelos e desafios de gestão.

A questão da memória oral retorna no trabalho de Gustavo Ribeiro Sanchez. O ensaio “História oral como recurso ao Mundo das Artes na produção de indicadores qualitativos” enfrenta o desafio de se aproximar os conceitos de experiência, linguagem e memória, de forma a apontar para as possibilidades de uso da memória oral como recurso para a gestão cultural. Tal aproximação se dá a partir do reconhecimento da importância das narrativas dos fazedores de cultura, tomados como sujeitos e protagonistas.

Se a gestão e a mediação constituem o foco temático de todos os trabalhos, as diferenças na ancoragem conceitual, a variedade de contextos culturais e institucionais e a diversidade de suas temporalidades e territorialidades, asseguram a riqueza individual e coletiva dos trabalhos.

Certamente, uma oportunidade para que o leitor conheça e se reconheça em cada um dos *cases* estudados.

REFERÊNCIAS:

- MACHADO da Silva, Juremir, *O Que Pesquisar Quer Dizer - Como fazer textos acadêmicos sem medo da ABNT e da Capes*, Porto Alegre, Ed. Sulina, 2015
- BONDÍA, Jorge Larrosa, *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*, Revista Brasileira de Educação, Jan/Fev/Mar/Abr 2002 Nº 19, p. 19 a 28

CADERNO DA MEMÓRIA DE CAMPO: APONTAMENTOS DA GESTÃO COLETIVA AUDIOVISUAL

Antonia Moura¹

APRESENTAÇÃO

RESUMO: A pesquisa discorre sobre a singularidade do processo criativo e ao mesmo tempo o coloca em conexão com outras narrativas semelhantes. À luz da Teoria da Crítica Genética, tratada de forma inspiradora no livro "Gesto Inacabado", da professora Cecilia Almeida Salles, proponho apontar a complexidade das relações entre os cadernos de anotações, o filme e o processo de formação de um coletivo audiovisual, além de problematizar o entendimento de um processo inacabado e mapear as dificuldades encontradas na gestão de processos coletivos. A pesquisa aponta alguns caminhos da produção audiovisual brasileira contemporânea feita por um modelo coletivo de criação; aborda aspectos econômicos e estéticos assim como caminhos de sustentabilidade e formas de organização.

PALAVRAS-CHAVE: memória; caderno de campo; audiovisual; coletivos; processo artístico.

ABSTRACT: The research is about the singularity of the creative process and at the same time put this process in connection with other similar narratives. In the light of the Theory of Genetic Critic, treated in an inspired way in the book "Unfinished Gesture", from professor Cecilia Almeida Salles, I propose to show the complexity of relations between the field notebooks, the movie and the process of formation of an audiovisual collective, though problemazing the understanding of an unfinished process and mapping the difficulties found in the management of the collective process. The research shows a few ways of the contemporary audiovisual production made by a collective creation model. Shows some economic and aesthetic aspects and also some ways of sustainability and forms of organization.

KEYWORDS: memory, field notebook, audiovisual, collectives, artistic process.

¹ Jornalista de formação, pesquisadora de trajetória. Produziu e pesquisou para documentários, séries de TV, projetos de cultura popular e atualmente investiga nas artes visuais as formas analógicas de representação. E-mail: tonicajor@gmail.com

CADERNO DE MEMÓRIA: PESQUISA DE CAMPO E CRIAÇÃO

“Um diário não é uma obra de arte, mas uma obra do tempo.”

(Paul Klee, Diários, 1990)

A apresentação desta memória é inspirada no encontro com uma quantidade surpreendente de dez cadernos de anotações de campo criados durante a produção do filme “Nosso Tempo é Agora”. Propomos fazer um relato do processo de formação, produção e pesquisa do Coletivo Guaia-mum Filmes; um documento de trajetória inspirado nos cadernos de artistas; um documentário de papel sobre nós mesmos. E reviver essa história, relembrar esse tempo e reativar os processos. A proposta de contar a nossa história se dá, principalmente, pelo desejo de aprofundar os conhecimentos sobre a organização de coletivos, encontrar pontos de convergência e ainda investigar formas e estratégias de sustentabilidade da gestão coletiva de projetos artísticos. A pouca bibliografia disponível sobre o tema leva a acreditar que o assunto é novo e merece destaque para futuras pesquisas.

O FAZER COLETIVO: LABORATÓRIOS DE EXPERIÊNCIAS

“Trabalhei o instantâneo capturado, a recriação de tempos e subjetividades, a palavra encenada/improvisada, o mergulho no corpo a corpo com o real, o humor como princípio, o ritmo audiovisual: como classificar esse tipo de cinema, que se faz com recursos mínimos e total entrega, à margem e ao centro de nossas próprias vivências?”²

A forma coletiva de trabalhar é uma prática cultural que remete às sociedades rurais, aos mutirões, a verdadeiros rituais de força e integração para a manutenção social de uma comunidade, como bater ou encher a laje, realizar a colheita e a pesca. Um processo popular de viver, de fazer ciranda e de mãos dadas celebrar a convivência. Ao atuar em coletivo artístico, visa-se a um trabalho em conjunto, à soma de talentos individuais para um propósito comum. O coletivo amplia as possibilidades de trabalho e foge da lógica da disputa. É uma nova forma de produzir, são grupos de amigos com afinidades estéticas e os mesmos princípios éticos imbuídos do desejo de criar juntos. Envolve afeto e generosidade. Sai a hierarquia, e entra a parceria.

A produção audiovisual independente brasileira realizada por coletivos vem crescendo em qualidade e quantidade na última década. São filmes de imaginários muitas vezes distantes das grandes produções

² Melo, Luis Alberto Rocha. “Fazer um filme no Brasil” in IKEDA, Marcelo (org). O cinema de Garam. Rio de Janeiro: Wset Multimídia, 2011. p. 41

cinematográficas, obras de diálogo direto com quem vive naquele contexto narrado. Há uma força latente nas imagens, vinda de uma profunda intimidade tanto de quem está diante da câmera como de quem está por trás dela, são novas fórmulas de narrar com outros pontos de vista. Um cinema que amplia a experiência humana do nosso tempo, um cinema libertário e inspirado no impulso criador que envolveu os cineastas, antes mesmo do Cinema Novo até o Cinema Marginal nos anos 60 e 70, ambos questionadores dos padrões econômicos do cinema industrial, que viabiliza filmes como mercadorias e mobiliza uma política cultural conservadora para o setor.

“O Cinema Novo não pode desenvolver-se efetivamente enquanto permanecer marginal ao processo econômico e cultural do continente latino-americano; além do mais, porque o Cinema Novo é um fenômeno dos povos colonizados e não uma entidade privilegiada do Brasil: onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração.”

(Glauber Rocha em *Eztétyka da Fome*, 1965)

“Um dos interesses centrais do cinema coletivo e experimental tem sido o de fazer aquilo que interroga o que estamos fazendo; seja na sociedade; seja na própria atividade cinematográfica. Como definição provisória, estamos diante de algo que é difícil de se sair definindo, pois depende de circunstâncias singulares, depende do que está sendo praticado, é nesse caso uma questão viva a ser resolvida.”³

Os coletivos são espaços de pesquisa e prática. Um aprendizado e desenvolvimento de lógicas internas, com regras próprias para cada projeto acompanhado de uma análise crítica processual e consciente sobre a forma como se produz. O tempo de produção é outro e, com isso, geram-se conteúdos inovadores e novas formas de abordagem. O cinema coletivo aparece, então, como mundo possível das experimentações e das rupturas. Sua preocupação está em investigar a linguagem e sua ligação com os temas atuais, descobrir novas formas de fazer roteiros, dirigir, construir personagens, planos, montagem e produção.

³ JR, Rubens Machado. *Das vagas de experimentação desde o tropicalismo: cinema e crítica.* in IKE-DA, Marcelo (org). *O cinema de Garagem*. Rio de Janeiro: Wset Multimídia, 2011. p. 88

NOVAS FORMAS DE ORGANIZAÇÃO

O ambiente coletivo é alternativo ao modo como trabalham as grandes produtoras de audiovisual, que operam num esquema mais industrial e institucional, com equipes fixas e de alguma forma estáveis. É uma alternativa também para as produtoras menores, com equipes reduzidas e contratadas por tempo de projeto (em inglês, *jobs*, *freelancers*). A produção independente dos coletivos está entre o cinema de autor, em que o diretor é o dono da ideia do começo ao fim, e o cinema industrial (de produtor), no qual o que vale é a rentabilidade daquela ideia, e por isso o produtor tem, às vezes, mais poder do que um diretor. Num coletivo, o diretor de um projeto pode ser o montador no próximo filme, que terá como diretor o profissional que fez o som do último projeto. Apesar de terem os papéis trocados, as funções são bem definidas em cada projeto, o que permite maior horizontalidade nas relações e o respeito à individualidade. Existe uma negação da lógica puramente profissional; os integrantes possuem uma postura de envolvimento com a totalidade do projeto, a lógica do afeto entre eles exige um envolvimento completo com o objetivo.

“Qualquer equipe de filmagem, durante aquele momento em que a produção está acontecendo, funciona como um coletivo. Ainda que, em alguns casos, exista um diretor ‘ditador’ que vá mandar em todo mundo; ainda assim, para a coisa funcionar, tem que existir essa dimensão da colaboração. A diferença é que depois acaba. A gente tem uma escolha de ter isso sempre, como uma opção de vida. Uma escolha de estar criando artisticamente, e estar criando de forma coletiva e compartilhada.”⁴

A forma de trabalhar se dá por meio de reuniões, definição de ações, funções e cronogramas. No início, os coletivos se encontram em espaços alternativos como bares, centros culturais e a própria casa dos integrantes. Porém, com o tempo, é importante conquistar um espaço físico, pois faz diferença para a permanência. Segundo Beatriz Seigner, roteirista, “ter o espaço e a frequência dos encontros mantém as pessoas conectadas”⁵. É um lugar de circulação comum, de encontro e convívio pessoal, já que as pessoas podem, nesse ambiente, entre um café e uma cerveja, trocar ideias sobre trabalhos paralelos e fazer contatos para outras parcerias. É também frequente que façam trocas entre coletivos. Com isso, percebe-se que os coletivos passam a ser uma forma também de atuar em rede, ou melhor, não existe uma rede propriamente formada, mas atuam frequentemente em parcerias: fazem empréstimo de equipamentos, coproduções ou simplesmente são convidados a trabalhar em um outro projeto coletivo.

4 Integrantes do coletivo Alumbramento (Fortaleza – CE) em entrevista concedida a Oliveira, Maria Carolina Vasconcelos, in “*Novíssimo*” cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência”, 2014. p. 118.

5 Beatriz Seigner, roteirista, em conversa com a autora.

“As redes que eu construí ‘fora’ do grupo, e que hoje me convidam individualmente para trabalhar em outros projetos, também são resultados do [de processos de consagração do] grupo. [...] São pessoas que eu conheci em festivais em que eu estive por conta dos filmes do Alumbramento, que gostaram dos filmes e que depois me chamaram.”⁶

Uma questão importante a discutir quando falamos de produções coletivas é da autonomia dos papéis. A disponibilidade de cada um é importante, mas nem sempre é possível. É preciso ter consciência disso e entender que o coletivo não é um trabalho fixo e que as pessoas possuem outras ocupações, por isso é essencial sempre fazer os acordos de forma clara, ponto crucial para que o grupo sobreviva. Inclusive a própria atuação em coletivo permite aumentar a rede de trabalho, e isso é fundamental para a subsistência financeira dos integrantes.

A DIVERSIDADE DE FONTES DE RECURSOS

O tema da independência passa então também pelo financiamento das produções. Os coletivos trabalham com equipes reduzidas, pois permitem maior flexibilidade para a criação. A lógica aqui é ter agilidade para criar e sair do esquema industrial com grandes orçamentos, equipes com mais de 100 pessoas, que engessam os processos criativos e prolongam a produção dos filmes que levam anos para terminar. São orçamentos mais enxutos, equipe integrada com curto prazo para gravação e finalização. A agilidade que filmes de baixo orçamento proporcionam faz com que haja mais circulação de produções. O ganho está na quantidade de projetos ativos, fomentando uma produção mais intensa dos artistas. Portanto, fogem da lógica dos investimentos empresariais de grande vulto da “indústria” audiovisual brasileira que tem como foco as produções com garantia de lucro nas bilheterias. Em um coletivo, há uma quantidade interessante de ideias circulando, e a principal fonte de financiamento são os editais de chamada pública. A estratégia usada é ter os projetos inscritos em vários editais ao mesmo tempo, assim podem diversificar as fontes de recursos.

6 Integrantes do coletivo Alumbramento (Fortaleza – CE), em entrevista concedida à Oliveira, Maria Carolina Vasconcelos in *"Novíssimo" cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência*, 2014. p. 118

“Para o último edital da Riofilmes, a gente mandou 5 projetos: um para série de TV, um para desenvolvimento de roteiro, enfim, 5 em diferentes linhas. Temos essa estratégia de abrir várias frentes ao mesmo tempo e, o projeto que sair primeiro, a gente faz [e estar em grupo certamente favorece a capacidade de escrever tantos projetos diferentes]. Para uma produtora do nosso tamanho é assim, a gente precisa mandar 5 projetos para cada um desses editais, para a gente conseguir ganhar 1.”⁷

No geral, os coletivos trabalham de forma autônoma, sem uma figura jurídica que os represente. Alguns membros são micro empreendedores, e outros possuem empresas simples. Há também coletivos que, pela dimensão que tomaram seus projetos, sentiram a necessidade de se tornar uma pessoa jurídica devido à existência de mecanismos de financiamento. Porém, continuam atuando com a lógica de um coletivo.

“Por trás da Teia, por exemplo, há diferentes empresas produtoras formalizadas (uma delas é uma sociedade entre Clarissa, Marília e Luana, por exemplo), que funcionam como as pessoas jurídicas proponentes em editais e leis de incentivo (a Teia propriamente dita não existe como pessoa jurídica). Mas o nome dessas produtoras é quase invisível – os filmes são apresentados como ‘filmes da Teia’.”⁸

Uma (outra) opção é apostar na estratégia de parcerias e na combinação de recursos vindos de prêmios, editais, fundos ou até incentivos de agentes privados. Os editais são muito importantes, pois incentivam as produções, porém não garantem a sustentabilidade dos coletivos. Buscar alternativas à dependência dos recursos públicos e criar mecanismos criativos de captação podem ser um caminho para tornar a produção independente também uma cadeia sustentável. Conseguir captar o primeiro recurso para iniciar o filme é sempre o mais difícil. Ser contemplado por um edital significa obter um “certificado de credibilidade” e possibilidades para atingir outras fontes.

7 Integrantes da Duas Mariola (Rio de Janeiro – RJ), em entrevista concedida à Oliveira, Maria Carolina Vasconcelos in “Novíssimo” cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência”, 2014. p. 122

8 Oliveira, Maria Carolina Vasconcelos. “Novíssimo” cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência”, 2014. p. 107

“Quando você já conseguiu levantar um dinheiro grande, acaba vindo um monte de ‘dinheiros pequenos’ atrás. Porque, tendo uma parte grande do dinheiro, você já tem um ‘certificado’ de que o filme vai sair. Então, depois que o ‘Trabalhar Cansa’ ganhou o fomento da Prefeitura [R\$ 600 mil] e um dinheiro do Pólo de Paulínia [R\$ 900 mil], foi fácil ganhar algumas coisas menores, como por exemplo o edital da Oi, empresa de telefonia. [...] Então o primeiro dinheiro de um filme é o dinheiro mais difícil de conseguir. E existe uma perversão nesse modelo, que é uma tendência a premiar quem já está ganhando).”⁹

Há também o financiamento colaborativo, o *crowdfunding*, que usa o capital simbólico do proponente e do tema do projeto para atingir uma rede de incentivadores, pessoas físicas ou jurídicas que se identifiquem com a proposta. Os apoiadores, como são chamados as pessoas que investem no projeto, recebem em troca recompensas de acordo com o valor aplicado. O crowdfunding vem sendo muito utilizado para pequenos recursos usados na finalização e a distribuição dos filmes.

Outra opção coletiva de captação – com uma arrecadação maior de recursos – são as cooperativas. Elas envolvem os meios de produção, os canais de conteúdos e distribuição de forma sistematizada e integrada. Luís Alberto Rocha Melo¹⁰ conta que, desde a década de 1920, existiam no cinema as chamadas “ações entre amigos”, os quais viam o cinema como um investimento financeiro, pois tinham a expectativa de recuperar o dinheiro investido com a bilheteria. Funcionavam como uma sociedade por cota de financiamento entre estúdios, produtores, empresários, comerciantes, amigos ricos, como também exibidores e distribuidores em torno de um filme.

Um formato parecido foi proposto pela Operação Sonia Silki¹¹, em 2012: tratou-se de uma ação de captação colaborativa entre a produtora DAZA, TB Produções e Alumbramento, em coprodução com o Canal Brasil e Teleimage. Esse projeto de produção cooperativa contou com orçamento e equipe reduzidos para a realização de uma série de três longa-metragens para exibição em canal de TV e salas de cinema. Inicialmente fecharam parceria com o Canal Brasil, uma espécie de contrato de pré-venda, garantindo a exibição das obras na TV, o que possibilitou as filmagens e todo o planejamento de divulgação dos filmes. O pré-financiamento abriu a possibilidade de captação em fundos internacionais e outros editais para finalização e distribuição. Uma forma criativa de parceria.

9 Integrantes do Filme de Caixote (São Paulo – SP), em entrevista concedida à Oliveira, Maria Carolina Vasconcelos in “*Novíssimo*” cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência”, 2014. p. 122

10 Melo, Luis Alberto Rocha. “Fazer um filme no Brasil” in IKEDA, Marcelo (org). O cinema de Garagem. Rio de Janeiro: Wset Multimídia, 2011. p. 41

11 <http://www.dazacultural.com.br/#!/operacao-sonia-silk/cm6l>

PROCESSOS E TRAJETÓRIA DO COLETIVO GUAIAMUM FILMES: EEMPÍRICOS E EMPOLGADOS

“Eu acho fundamental o respeito, a consideração e mais do que isso: a amizade – acho que é o motor, a matéria prima do cinema.”

(Rogerio Sganzerla, entrevista para revista Contracampo em 31/03/2000)¹²

O coletivo nasceu do encontro de amigos de diversas áreas com um mesmo ideal: fazer um cinema documental como resultado de vivências entre pessoas, situações e realidades com o propósito de buscar narrativas particulares. A amizade começou no curso de documentário na Academia Internacional de Cinema (AIC), em São Paulo, no primeiro semestre de 2007. Após o curso, foi unânime para algumas pessoas da turma a vontade de se juntar para realizar documentários coletivamente. Do desejo comum de realizar e compartilhar ideias, surgiu o Coletivo Guaiamum Filmes. Os desafios eram encontrar uma narrativa e uma linguagem que dessem identidade ao coletivo e, paralelamente, fazer a gestão da produção para nos lançar no mundo audiovisual. Em 2007, a organização de grupos na forma de coletivos audiovisuais era algo recente. Ninguém sabia muito bem como funcionava um coletivo, o processo foi guiado pelo instinto de fazer. Sem experiência com o mercado, seguimos empíricos e empolgados.

“Tinha dentro de mim a vontade de falar sobre cinema, filmografia, entender o que era documentário. De uma escola que eu não era, eu vim do jornalismo. Então, queria conhecer esse mundo. Tudo era muito intuitivo. E a vontade era muito grande, tanto que quando saí da área de jornalismo comecei a bater nas produtoras com temas e projetos. Comecei a ver que esse era o caminho. Que talvez não teria que entrar para trabalhar em uma produtora. Não tinha muito essa figura institucionalizada, tipo o jornalismo, que tinha que ficar na redação. Uma liberdade. Ter um projeto e poder apresentar. Quando fui pra Academia de Cinema, fui lá pra saber qual documentário gostaria de fazer. O encontro com as pessoas foi muito educativo. Aquele encontro com o Leo foi muito legal. A gente nasceu um pouco da prática, não tinha experiência. Por que vamos ficar esperando pra alguém poder fazer? Vamos fazer a gente! Vamos experimentar isso!”¹³

Éramos jovens, eu e a Beatriz Monteiro recém-formadas em Jornalismo, Bernardo Spindola fazia faculdade de arquitetura na FAU, Thiago Lobo era bancário, Miro Gaudencio, segurança de empresa particular, e o Bruno Fraga, editor de vídeo. Organizar-se coletivamente era, para nós, aparentemente uma forma fácil de resolver a questão da realização. A diversidade entre os integrantes era instigante e, inspirados na forma como

12 Disponível em <http://www.contracampo.com.br/75/entrevistasganzerla.htm>

13 Beatriz Monteiro, integrante do Coletivo Guaiamum Filmes, em entrevista dia 10/03/2015.

trabalhamos dentro do documentário produzido na finalização do curso da AIC, optamos por fazer tudo coletivamente. Porém, ao longo do processo vimos que não era tão simples assim.

CADERNO 1 - PRODUÇÃO

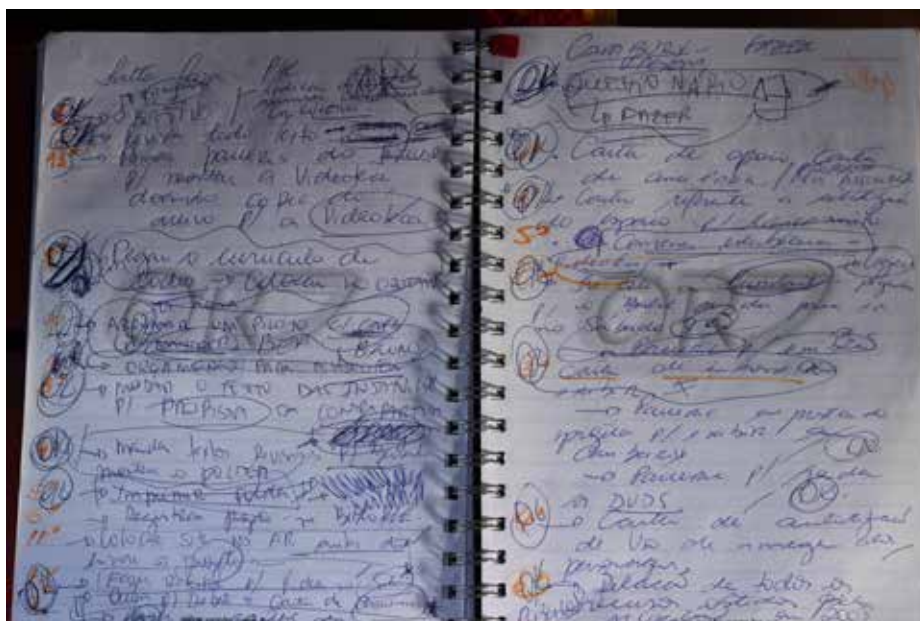


Foto 1- Caderno com anotações referentes à produção do filme, e a viagens e fazeres para a sua realização.

Naquela época possuíamos tempo para nos dedicar ao projeto, a maioria tinha horários flexíveis, o que foi importante para colocar a energia inicial. Passados dois meses de encontros semanais, nasceu a ideia de um primeiro filme, que contaria a chegada da energia elétrica na comunidade caiçara do Cambury, em Ubatuba, no litoral paulista. A distância a ser percorrida para chegar à comunidade foi o primeiro desafio: eram 320 km de estrada, os quais percorríamos pelo menos uma vez por mês. Foram nove viagens ao longo de um ano. Organizávamo-nos de acordo com a disponibilidade de cada um, elaborávamos pautas a serem pesquisadas e dividíamos os gastos de alimentação, transporte e hospedagem. No princípio, a definição de quem seria o diretor, o câmera, o som, a produção para aquele primeiro filme foi feita de forma protocolar, para constar nos projetos escritos para editais, sem levar em conta as individualidades, e isso refletiu naturalmente na qualidade de envolvimento com o tema.

“Acho que é um pouco isso e não só uma prestação de serviço. Não só definido por funções, tem um cara do áudio, da câmera, a gente tem uma equipe pra chamar. Mas você poder transfigurar temas que são comuns a todos. Talvez o tema do Cambury não fosse comum a todos. [...] acho que esse é o desafio. É o desafio do cinema independente. Porque às vezes você tem que contar com parcerias, com uma boa vontade fora do comum e, se não bate, como a pessoa vai ter a boa vontade? Se você não tem grana e está fazendo pela boa vontade. Tem que brilhar os olhos dessa pessoa. E aí obviamente você vai ter que fechar em pessoas que têm o mesmo interesse, a mesma pilha, que querem discutir aquele tema, que querem falar. E aí sim, vai fazer sentido pra pessoa.”¹⁴

O que no começo pareceu a forma mais adequada para permitir que todos experimentassem diversos papéis dentro do coletivo, no final, acabou sendo um problema. Ao mesmo tempo em que todos se sentiam à vontade em campo para fazer uma tomada de um plano que via como interessante, faltava uma direção. Captamos muito material, porém sem linha narrativa. Contar a história da chegada da energia elétrica na comunidade era o pano de fundo, mas não era suficiente para conferir unidade dramática ao filme. A falta de alguém que olhasse para o projeto com os olhos de um diretor dificultou a finalização do filme.

A BUSCA PELA AUTOSSUFICIÊNCIA

Como caminhar com o filme e gerar sustentabilidade? Foi uma questão fundamental depois dos primeiros meses de captação de imagem. Estávamos investindo recursos próprios e era preciso encontrar uma forma de continuar, pois as viagens demandavam recursos que nem todos dispunham. Iniciamos então uma busca para encontrar apoios que nos motivassem a continuar e encarar o processo do coletivo como um trabalho mais estruturado. E, para isso, colocamos como meta obter recursos para finalizar o filme.

14 Beatriz Monteiro, integrante do Coletivo Guaiamum Filmes, em conversa no dia 10 de março de 2015.

MAPA DE POSSIBILIDADES



Foto 2- Mapa sobre a visualização das formas de apoios que o coletivo acessou para poder realizar o filme

Observando os cadernos de memória e também os arquivos nas pastas digitais, notam-se uma preocupação e um conhecimento, ainda que teórico, sobre os caminhos para se chegar aos apoios. Sem entender muito sobre captação de recursos, procuramos apontar para a diversificação de suas fontes, tais como parcerias de longa duração, recursos próprios com a realização de festas, inscrição em editais, apoios de instituições, TVs locais e até coprodução com outras produtoras.

No começo, nós estipulamos uma conta coletiva, na qual todos fariam depósitos mensais de R\$ 30,00 (trinta reais) e com esse recurso pagaríamos despesas básicas das viagens e outros custos do projeto: como a compra de DVDs para as cópias do vídeo promocional e a compra de um HD para armazenar as imagens captadas. Começamos a enxergar no coletivo uma forma de nos tornarmos uma cooperativa em que todos pudessem colaborar para manter os projetos. Iniciamos a proposta com a conta bancária coletiva, porém não aprofundamos as estruturas. Fica aqui como apontamento para futuras ações.

A etapa de elaboração do projeto para editais começou sem termos muita certeza do que queríamos. A busca pelo recurso financeiro nos forçava a pensar o filme sem antes refletir e definir uma proposta. Tínhamos uma ideia de como seria, mas nada amadurecido. A energia elétrica estava próxima de virar realidade na comunidade, e isso provocou a urgência de realizar o filme, sem antes ter um projeto prévio. A pesquisa foi feita junto

com a captação. O tempo de entendimento para analisar a pesquisa foi atropelado pela urgência, o que acelerou um processo que ainda não estava claro, forçou a amadurecer o projeto e a fechar objetivos, cronogramas, sugestão de estrutura e estratégias de abordagem.

Enquadrar uma ideia nos formulários dá trabalho para o artista que não está habituado com burocracias, principalmente editais voltados ao audiovisual, que exigem uma série de documentos. A falta de atenção para o menor item pode desclassificar o projeto na primeira etapa de análise de documentos. Foram várias tentativas, com três propostas concluídas. Porém, com um projeto ainda imaturo, não fomos selecionados em nenhum edital. Sabíamos também que ser contemplado em seleções públicas é uma loteria e, por isso, seria preciso criar outros mecanismos para a nossa sustentabilidade. Além do que, editais para produções independentes eram muito poucos naquele ano. Resolvemos partir para outra estratégia.

Nesse terceiro momento, mais maduros, preparamos o projeto em um formato visual para sair em busca de parcerias. Adaptamos o texto do projeto em um folder de apresentação, diagramado pelo Bernardo, e editamos um vídeo promocional¹⁵, que mostrava o tom do filme a ser realizado. Agora tínhamos uma proposta mais “comercial”, um corpo apresentável para futuros apoiadores. Levei esse material para a “1ª Feira do Audiovisual do Rio de Janeiro”, nos cadastramos no site e fomos selecionados por duas produtoras para apresentar o filme: Urca Filmes e Iaiá Filmes. A primeira gostou da proposta, entretanto comentou que aquele tema já estava muito em uso e queriam outras ideias; já a segunda, se mostrou interessada, porém não conseguimos manter um contato para construir a parceria. Aproveitei os contatos da feira e entreguei o projeto também para distribuidoras que tinham recentemente se formado, como a Synapse e a Brazucah. A experiência da feira do Rio foi interessante para perceber o universo do mercado e entender as aberturas dele. É ver que para desenvolver uma parceria é preciso ser persistente e ter uma pessoa focada somente em cuidar dessa produção executiva. Alguém responsável por essa gestão institucional do projeto, que dedicasse atenção em fechar as parcerias, faria toda diferença para o sucesso e conclusão do filme. Não fechamos nenhum apoio e isso desestimulou o grupo. Já tínhamos investido durante três anos nosso tempo e recursos para realizar a pesquisa e captação de imagens. Estávamos cansados, e um apoio para finalizar o filme era vital para a continuidade do projeto.

15 Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=PPo5VHbrWfE>

“NOSSO TEMPO É AGORA”: UM ROTEIRO INACABADO

A partir desse ponto, a necessidade de encerrar o filme ficou mais forte. Era preciso finalizar aquela história e dar continuidade a outros projetos do coletivo. Desistimos de procurar editais. Nossa prioridade era finalizar o filme independentemente dos recursos, porém a falta de um roteiro e projeto amadurecido não amarrava o conteúdo.

A falta de entendimento da gestão coletiva provocou reflexos no processo todo. A liberdade, nesse caso, foi prisão, pois deixamos muitas vezes de cumprir o que tinha sido proposto. A ausência da figura marcada de uma produtora e de uma diretora em campo foi determinante para que ocorressem essas fissuras na estrutura do projeto.

O trabalho de fechar o filme em um roteiro, um guia de percurso, foi uma arqueologia na memória do que foi produzido. Sem o projeto prévio, construído com base numa pesquisa anterior, captamos muitas imagens, porém sem uma linha narrativa clara. Foi pesquisa e projeto acontecendo ao mesmo tempo. Era preciso descobrir nas decupagens e traduzi-las para um roteiro de montagem. Todas as 40 horas captadas foram decupadas coletivamente. Naquele período, as imagens eram gravadas em fitas mini-dv, e dividimos a decupagem entre os membros do coletivo, assim o trabalho pesado de descrever todo o material ficou diluído. Também era necessário descrever o que a câmera tinha captado em som e imagem e fazer um relatório crítico do material. O processo das decupagens foi positivo porque permitiu uma análise do material, tanto do ponto de vista do conteúdo quanto das imagens, e ainda aproximou a temática do filme de todos do coletivo, permitindo mais envolvimento na edição.

Porém o excesso de assuntos abordados sobre a comunidade acabou por travar o roteiro de edição. Sabíamos que todas as informações eram importantes para a comunidade. Mas quais seriam as informações importantes para o filme? Qual filme queríamos? Era preciso ter uma direção, a figura de um diretor que nos orientasse. No meio do caminho, foi determinado que a direção seria minha, pelo fato de ter apresentado a ideia do filme.

A fim de dar um rumo ao filme, procurei me desvencilhar da busca por informações – herança da minha formação como jornalista – e queria, com o cinema, descobrir a poesia e a arte. Era a oportunidade de me lançar nesse universo, de me encontrar enquanto criadora de sentidos, mais do que ser uma simples veiculadora de informação. Busquei referência no cinema etnográfico experimental, na antropologia visual e principalmente nos documentários observativos. A ideia era deixar o tempo influenciar a composição do filme, com uma abordagem mais natural. A negação de fazer um filme mais convencional, com entrevistas, foi o marco crucial para dar uma direção ao projeto.

O processo de decantação abriu a porta ao acaso das escutas e dos sinais, captando fragmentos, notas e alimentando o pensamento sobre a ideia do filme. Iniciei então uma busca pela poesia nas falas e imagens. Fiz muitas pesquisas de referências e formatos audiovisuais, porém a captação de imagens já feita trazia poucos elementos que apontavam para essa experimentação estética. A vontade de fazer um filme poético se tornava cada vez mais abstrata, por isso mais difícil de alcançar enquanto linguagem.

“Acho que faltou agilidade para saber o que estava fazendo. Ou fazer e acabar e montar o filme. Ou deixar claro que era um processo de anos. A ideia é essa, “Boyhood”¹⁶. A ideia é ficar anos. Mas a gente não sabia. Eu sou uma pessoa mais prática. Se eu achasse uma ideia que eu curtisse muito eu tenderia a fazer uma coisa rápida e talvez não tão boa. Uma tendência a ser prático, ir lá e fazer Mas com 40 horas dá pra fazer uma coisa legal. Desencana de fazer tudo certinho, cata umas imagens, coloca uma poesia em cima. Fazer algo mais poético. Dá pra fazer um puta filme, talvez, eu acho. Dá pra fazer várias imagens, você conta uma história em cima. Até me arrepiei. Dá pra fazer uma parada muito legal, lembrando agora das imagens. Daí você já faz isso e manda pra um festival. Já lança pra galera assistir num Vimeo.”¹⁷

Com a proposta de fazer um filme experimental e poético, questionamo-nos não só sobre o limite de se trabalhar um documentário que trata da vida, história e o próprio mundo de outras pessoas, como também sobre o limite do trabalho criativo sobre aquelas memórias, falas e imagens. Como fazer um trabalho artístico, poético sem perder o ponto de vista da história daquela comunidade? Para que serve somente filmar as pessoas?

Com todas as questões discutidas, uma ideia de roteiro foi feita, e começamos a editar, o Bruno e eu. Eu separava as imagens que queria em casa, com a minutagem marcada, e levava para ele duas vezes por semana, mas, com o tempo, o ritmo foi ficando lento, e, sem o incentivo do coletivo e com a necessidade de trabalhar, o engajamento da montagem foi se esvaziando até a minha mudança para Paraty. E toda essa inspiração ficou no papel e em alguns minutos de um primeiro corte.

APONTAMENTOS FINAIS: PROPOSTA DE AÇÃO

“Não só o resultado, mas todo esse caminho para se chegar a ele é parte da verdade”. (MARX citado por Eisenstein, 1942 *apud* SALLES, 1998)

16 Recentemente lançado nos cinemas, o filme acompanha a história de vida de um garoto durante 12 anos.

17 Bernardo Spindola, integrante do Coletivo Guaiamum Filmes, em conversa no dia 07 de março de 2015

Neste momento, reavaliando o processo como realizadora, me pergunto até que ponto devemos insistir no nosso ponto de vista e até que ponto a realidade se impõe ao realizar um documentário. Temos que ter clareza do que queremos e estar abertos ao acaso do mundo, com algum controle para não desfocar o objetivo. A criação é metamorfose e a descobrimos ao fazer. Porém, o desenvolvimento de um projeto coletivo envolve outras pessoas que precisam estar motivadas no ato de criar. Esta pesquisa esclareceu o papel da gestão dentro dos coletivos e possibilitou um maior entendimento dos papéis de cada um no projeto. A falta dessa compreensão foi um dos motivos centrais para o coletivo ter enfraquecido. E como se trata de um projeto paralelo, o ideal é que cada um tenha seus próprios trabalhos, para que a falta de captação de projetos não interfira na disposição de estar em coletivo.

A principal colaboração desta pesquisa é entender o que é e a que se propõe um coletivo, no entanto ela também proporcionou uma mudança no modo como enxergar a história do nosso coletivo, problematizando e conseguindo notar que os problemas pelos quais passamos são os mesmos de outros coletivos. A pesquisa sobre os cadernos de artista ampliou o horizonte, principalmente por relativizar a noção de conclusão de uma obra.

Nossa sociedade tem um culto à obra de arte, como se ela fosse algo quase inalcançável, e, pela luz da ciência da genética criativa, isso pode ser quebrado e será possível entrever as camadas que a pesquisa confere aos trabalhos artísticos. É bastante estimulante perceber que sua linha de pesquisa e seu raciocínio levam a produzir o que vier dessa vontade. Porque a arte é o intuitivo. E a criação do filme, mesmo que inacabado, foi uma maneira de poder exercitar isso de forma solta, ou seja, que pudesse sofrer alterações ao longo do percurso. O tempo de cada obra é o tempo de cada obra. A criação muitas vezes toma caminhos sobre os quais não temos controle. Talvez “naquele” tempo, olhar as imagens captadas durante a pesquisa/produção do filme e tentar dar um sentido a elas não fosse possível. “A produção da obra: um tempo próprio que envolve o artista, é o tempo que faz as coisas se juntarem e fazer sentido. Ele cria camadas no objeto de forma lenta. A maturação que o tempo traz permite que a obra, o filme, tome sua identidade e leis próprias. O tempo dá vida à obra.”¹⁸

Outro apontamento proposto por este trabalho tem relação com a materialidade da memória de processos coletivos. Destaco a necessidade de que mais cadernos de memória, como este, possam surgir: memoriais que descrevam a trajetória da produção, as pesquisas de linguagem, a investigação de campo e os caminhos para dar forma aos filmes. Seriam publicações importantes sobre a memória da produção do fazer documental no Brasil.

18 SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto Inacabado. Processo de Criação Artística*. São Paulo: Fapesp Annablume, 1998.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- CANNITO, Newton. *Choque de tropicalismo cinema e TV*. São Paulo: Versos, 2013.
- DELEUZE, Gilles. *O ato da criação*. Palestra de 1987. Folha de São Paulo, 1999.
- DURAND, José Carlos. *Política Cultural e Economia da Cultura*. Cotia: Ateliê Editorial Sesc, 2013.
- IKEDA, Marcelo (org). *Filme Livre! Curando, mostrando e pensando filmes livres*. Rio de Janeiro: WSET Multimidia, 2011.
- LIMA, Delani e IKEDA, Marcelo (orgs). *Cinema de Garagem*. Rio de Janeiro: WSET Multimidia, 2014.
- MACHADO, Arlindo (org). *Made in Brazil. Três Décadas do Vídeo Brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- MESQUITA, André Luiz. *Insurgências poéticas - Arte Ativista e Ação Coletiva (1990-2000)*. Tese - História Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.
- OITICICA, Hélio. *Esquema Geral da Nova Objetividade*, 1967.
- OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. “*Novíssimo*” cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência. Dissertação - Sociologia da Cultura. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado. Processo de Criação Artística*. São Paulo: Fapesp Annablume, 1998.
- ROCHA, Glauber. *Eztétyka da Fome*, 1965.

WEB

- www.contracampo.com.br/75/entrevistasganzerla.htm
- www.sobrecinemarevista.blogspot.com.br/2014/07/politicas-selvagens.html
- www.cineesquemanovo.wordpress.com/2011/04/29/entrevista-dellani-lima-e-marcelo-ikeda-autores-do-livro-cinema-de-garagem
- www.revistageni.org/09/cinema-inflamavel
- www.tropicalia.com.br/leituras-complementares/esquema-geral-da-nova-objetividade
- www.tempoglauber.com.br/t_estetica.html

PLANEJAMENTO ESTRATÉGICO EM COMPANHIAS TEATRAIS: MODELOS DE GESTÃO, MISSÃO, VISÃO E VALORES

Caroline Marinho Martin¹

RESUMO: O presente artigo trata do resultado da pesquisa realizada com 15 companhias de teatro da cidade de São Paulo quanto ao modelo de gestão adotado na administração do grupo, bem como à identificação de suas diretrizes estratégicas (missão, visão e valores), a fim de traçar um conjunto de “significados comuns”. Esses “significados comuns” podem ser um guia para os iniciantes na área ou contribuir para que outras companhias existentes reflitam sobre seu propósito e a importância dessa reflexão para a sobrevivência da organização.

PALAVRAS-CHAVE: gestão cultural; planejamento estratégico; modelos de gestão; teatro; companhias teatrais.

ABSTRACT: The present article discusses the results of a survey of 15 theater companies from São Paulo as the management model adopted in the group’s management and the identification of their strategic direction (mission, vision and values), in order to draw a set of “common meanings”. These “common meanings” might be a guide for beginners in the area or contribute to existing companies to reflect on their purposes and the importance of this reflection to the organization’s survival .

KEYWORDS: cultural management; strategic management; management models; theatre; theatre companies.

INTRODUÇÃO: UMA PROVOCAÇÃO

“Às vezes perguntam: que utilidade você e seu teatro têm?”

Responder significaria aceitar aquela lógica que diz que só quem produz tem o direito de existir, e quem não produz não tem função nenhuma, deve ser isolado, eliminado, porque socialmente é um defunctu, literalmente: morto. Quem faz esta pergunta – ‘Que utilidade vocês têm?’ – deve prestar atenção em si mesmo, na própria atitude que leva a negar o valor das árvores que não dão frutos. A árvore que não dá frutos – que, segundo os provérbios, é inútil – passa a ser essencial nas cidades sem oxigênio.

A produção não produz apenas mercadorias, mas também relações entre as pessoas. Isso também vale para o teatro: ele não produz só espetáculos, produtos culturais.

Quem julga do ponto de vista estético, só vê a ‘mercadoria’ teatral.

¹ Advogada tributária pela USP. Gestora cultural pelo SESC/SP e pelo SENAC/SP. Diretora Presidente da Companhia Cultural 25do7. Conselheira Participativa Municipal na Prefeitura de São Paulo/SP. Email: carolinemarinho@usp.br

Para se compreender o valor social do teatro não basta olhar somente para as mercadorias, ou seja, os espetáculos produzidos. Deve-se olhar também para as relações que as pessoas estabelecem ao produzir esses espetáculos.”

(BARBA, Eugenio. *Teatro – Solidão, Ofício, Revolta*. MENDONÇA, Patrícia Furtado de (trad.). Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010, grifos nossos)

A partir dessa provocação de Eugenio Barba, diretor teatral italiano, fundador e diretor do Odin Teatret (Dinamarca) e do International School of Theatre Anthropology (ISTA), entender as relações humanas que permeiam o comportamento organizacional de grupos artísticos mostra-se essencial, por aglutinar duas esferas aparentemente distantes: a ótica fria e estratégica da ciência da Administração e o olhar sensível e emotivo das linguagens da Arte. O estudo sobre a gestão de companhias de teatro assume um caráter desafiador no campo da Gestão Cultural.

Com base na identificação do modelo de gestão predominante e de elementos como missão, visão e valores de companhias de teatro de diferentes perfis, busca-se apontar um conjunto de “significados comuns” que possam auxiliar outros grupos artísticos em sua formação e sobrevivência. Pretende ir além da mera racionalidade de técnicas administrativas para também compreender o efeito do elemento humano na gestão cultural.

COMPANHIAS DE TEATRO: PREMISSAS, SELEÇÃO E ENTREVISTAS

A pesquisa com 15 companhias de teatro da cidade de São Paulo foi realizada entre outubro de 2014 e abril de 2015, abrange companhias mais antigas e mais recentes, formalmente organizadas ou não, de várias regiões da cidade de São Paulo e com diferentes métodos e perfis organizacionais. A escolha de tais grupos partiu das seguintes premissas: (i) longevidade do grupo; (ii) destaque na história do teatro paulistano; (iii) pioneirismo de métodos; (iv) inovações teatrais no atual cenário; e (v) destaque no atual cenário teatral paulistano.

Além de pesquisa bibliográfica das companhias teatrais, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com diretores ou pessoas indicadas pelas próprias companhias. Os entrevistados responderam às mesmas perguntas, na mesma ordem, com certa flexibilidade quanto ao conteúdo em razão da história de cada companhia de teatro. São eles:

Figura 1- Companhias de teatro e entrevistados

COMPANHIA	ENTREVISTADO
CIA DO PÁSSARO - VÔO E TEATRO	DAWTON ABRANCHES
VACA PROFANA COMPANHIA DE TEATRO	DAVID ROCK
CIA BURACO D'ORÁCULO	EDSON PAULO
ÁGORA TEATRO	CELSO FRATESCHI
NÚCLEO EXPERIMENTAL	ZÉ HENRIQUE DE PAULA
EMPÓRIO DE TEATRO SORTIDO	RAFAEL GOMES
MUNDANA COMPANHIA	AURY PORTO
TEATRO DO INCÊNDIO	MARCELO MARCUS FONSECA
CLUB NOIR	ROBERTO ALVIM
GRUPO REDIMUNHO DE INVESTIGAÇÃO TEATRAL	RUDIFRAN ALMEIDA POMPEU
CIA DA REVISTA	KLEBER MONTANHEIRO
GRUPO TAPA	EDUARDO TOLENTINO
COLETIVO QUIZUMBA	CAMILA ANDRADE, JEFFERSON MATIAS, KENAN BERNARDES, THAÍS DIAS, VALÉRIA ROCHA
CIA PESSOAL DO FAROESTE	PAULO FARIA
TEATRO DA VERTIGEM	ELAINE MONTEIRO

Aos entrevistados foram questionados aspectos sobre (i) a criação de cada companhia, (ii) como as decisões relacionadas à organização do grupo são tomadas e discutidas, (iii) se e como ocorre a divisão das tarefas organizacionais e administrativas, desde as mais corriqueiras às mais estratégicas, (iv) como é o relacionamento da companhia com outros grupos de teatro e (v) os aspectos de planejamento estratégico investigados, ou seja, visão, missão e valores da companhia teatral.

PLANEJAMENTO: POR QUÊ? PARA QUÊ?

A Administração é um campo da ciência em constante evolução. A assunção de diferentes formas de administração e gestão visa adaptar o processo administrativo a diferentes características das mais variadas situações e organizações. Nesse sentido, o planejamento deriva de um processo dinâmico, ativo, sistêmico, participativo e ininterrupto para a determinação dos objetivos, estratégias e ações das organizações.

O modelo clássico de planejamento estratégico, qual seja, definição de missão, visão e valores, análise do ambiente interno e externo, estabelecimento de objetivos, formulação de estratégias, implementação de ações

táticas, avaliação e controle de processos, ainda é largamente utilizado por muitas organizações privadas e públicas. Isso porque planejar estrategicamente é fundamental para qualquer tipo de organização.

Planejar implica analisar a viabilidade de qualquer projeto, que passa pela análise de sua dimensão filosófica:

“Dimensão filosófica. Define as razões e a motivação do projeto. É quando buscamos uma resposta para o ‘por quê?’. Por quais razões o projeto foi criado? Quais suas verdadeiras causas na missão original? Muitas vezes é preciso consultar a gênese do projeto para recuperar o significado perdido e esquecido, principalmente depois da extensa ocupação com a dimensão econômica.” (OLIVIERI, Cristiane e NATALE, Edson (org). Guia brasileiro de produção cultural. São Paulo: Edições SESC, 2013)

Nesse contexto, ainda que informalmente, definir o significado é premissa para a sobrevivência de uma organização. No campo da cultura, o planejamento estratégico ainda provoca certo estranhamento e aversão. Principalmente para artistas. Entretanto, ainda que não se intitule planejamento estratégico nos moldes tradicionais, é possível perceber que ele existe no campo da cultura, como mostrou a pesquisa realizada com companhias de teatro da cidade de São Paulo, objeto desse artigo.

ADMINISTRAÇÃO E GESTÃO: COMO SÃO TOMADAS AS DECISÕES

O conceito de gestão, sob a ótica da Administração, é a aplicação dessa ciência. Há na literatura e nas próprias práticas das organizações uma série de diferentes modelos de gestão que podem ser pesquisados, estudados, entendidos e aplicados. Mais recentemente, conceitos como empreendedorismo, inovação, criatividade, participação e envolvimento de pessoas nas organizações, qualidade, produtividade, efetividade passaram a fazer parte do vocabulário de administradores.

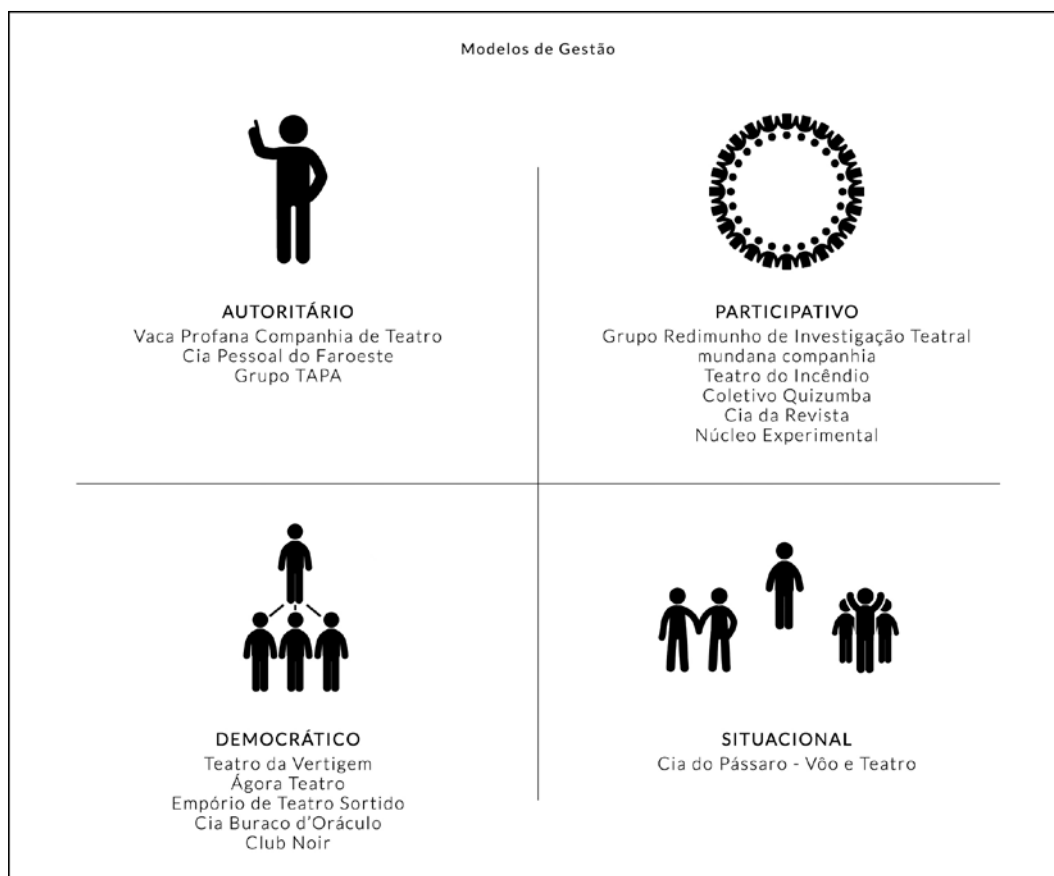
Tais conceitos têm sido utilizados no campo da Administração para a aplicação mais efetiva e concreta nas organizações de princípios como estratégia, liderança, sistemas de informação, gestão de projetos, gestão participativa, gestão em rede e inteligência organizacional.

Nesse contexto, o modelo de gestão pode ser compreendido como “o processo estruturado, interativo e consolidado de desenvolver e operacionalizar as atividades – estratégicas, táticas e operacionais – de planejamento, organização, direção e avaliação dos resultados, visando ao crescimento e ao desenvolvimento sustentado”¹ das organizações.

1 Oliveira, Djalma de Pinho Rebouças de. Planejamento Estratégico: Conceitos, Metodologia e Práticas. São Paulo: Editora Atlas, 2013

Um dos aspectos da gestão sobre o qual as companhias de teatro foram questionadas é o modo como as decisões são tomadas, sejam elas mais comuns (como o funcionamento do grupo rotineiramente) ou as mais estratégicas (como as escolhas de repertório ou direção a ser seguida). Adotamos a categorização de Denis Alcides Rezende² acerca dos quatro principais modelos que contemplam a nova realidade nas organizações: (i) autoritário, (ii) democrático, (iii) participativo e (iv) situacional.

Figura 2- Modelos de gestão



No modelo *autoritário*, a gestão e decisões estão concentradas na alta administração ou na figura do administrador, ou seja, não há participação efetiva das pessoas envolvidas na organização. Nas companhias de teatro pesquisadas, esse modelo pode ser observado nos grupos com relativo tempo de existência, em que uma só pessoa é responsável pela administração burocrática (em especial a financeira), notadamente em razão da transitoriedade das pessoas que compõem a companhia.

² REZENDE, Denis Alcides. *Planejamento estratégico para organizações privadas e públicas: guia prático para elaboração do projeto de plano de negócios*. Rio de Janeiro: Brasport, 2008

No modelo democrático, a gestão e decisões são discutidas entre a alta administração ou na figura do administrador com participação das pessoas envolvidas na organização, com ou sem acatamento dessas decisões. Nas companhias de teatro pesquisadas, esse modelo pode ser observado nos grupos em que a figura de um ou mais membros sobrepõe-se em relação ao restante do grupo, seja em razão da quantidade maior de membros ou pela transitoriedade de pessoas que participam da companhia.

No modelo *participativo*, a gestão e decisões são descentralizadas pela alta administração ou pelo administrador com participação efetiva das pessoas envolvidas na organização, de forma colegiada, mas não necessariamente unânimes. Nas companhias de teatro pesquisadas, esse modelo pode ser observado em grupos com maior tempo de existência e maior grau de constância entre os membros, sendo cada um deles responsável por um setor da companhia e com certa autonomia quanto a esse setor.

No modelo situacional, em situações específicas, a gestão e decisões são discutidas pela alta administração ou pelo administrador sem necessariamente a vinculação das políticas e procedimentos da organização, com ou sem participação das pessoas envolvidas. Nas companhias de teatro pesquisadas, esse modelo pode ser observado em grupos com poucos membros cuja vinculação não é exclusiva, mas que ainda assim funcionam como um grupo.

Cabe ressaltar que a organização das companhias de teatro na forma de coletivos é apontada pela maioria dos entrevistados como a forma de estruturação que garante continuidade do grupo, seja em razão da coesão artística, seja pela união de esforços que estimulam a criação artística, seja pela facilitação das relações internas e externas.

Como se depreende da pesquisa, a predominância de um modelo ou de outro nas companhias de teatro depende do ambiente (interno e externo) em que estão inseridas, da estrutura e da avaliação quanto a adequação e suficiência do modelo de acordo com a cultura, história, filosofia e políticas do grupo. Não há, necessariamente, a exclusão de um modelo pela adoção de outro, mas sim a predominância de modelos.

PLANEJAMENTO: POR QUE ESTRATÉGICO?

A evolução dos aspectos teóricos e práticos do planejamento estratégico está ligada a fatores ambientais, principalmente à conjuntura social, política, econômica e cultural. O aumento da turbulência ambiental exigiu novos arranjos organizacionais, apoiado na criação de novos métodos de planejamento que primeiro se difundiram entre as grandes corporações privadas, passando pelo setor público, até atingir as organizações de menor porte. Crises, problemas e conflitos tanto internos quanto externos

e um mercado cada vez mais competitivo levaram à adoção desses novos métodos.

Nas últimas décadas, o planejamento estratégico tem gozado de certa popularidade tanto na comunidade acadêmica quanto empresarial. Ainda que haja certa resistência quanto a seu uso, principalmente pelo fato de ter sido aplicado, em seu início, apenas a grandes corporações privadas, o acúmulo de vivências abriu novas perspectivas ao planejamento estratégico. Diversas ideias foram desenvolvidas buscando a eficiência na administração das organizações.

Ao passo que um planejamento “natural” ou “básico” busca apenas o cumprimento de um propósito, o planejamento estratégico funda-se no alcance de metas em menor tempo e com melhores condições que os concorrentes. Essa particular diretriz demanda um crescente interesse na profissionalização de gestores e produtores culturais que possam aliar conceitos empresariais (olhar estratégico) a aspectos culturais (olhar sensível) na administração de organizações, sejam elas privadas ou públicas.

De maneira sintética, Peter Drucker definiu planejamento estratégico como:

“o processo contínuo de, sistematicamente e com o maior conhecimento possível do futuro contido, tomar decisões atuais que envolvem riscos; organizar sistematicamente as atividades necessárias à execução dessas decisões e, através de uma retroalimentação organizada e sistemática, medir o resultado dessas decisões em confronto com as expectativas alimentadas”

(DRUCKER, Peter Ferdinand. *Introdução à administração*. São Paulo: Pioneira, 1984)

É possível distinguir três âmbitos na administração de uma organização: o operacional, que cuida do dia a dia da organização; o *tático*, que cuida do relacionamento e integração interna da organização; e o estratégico. A esse último cabe (i) a definição da missão, (ii) a identificação, análise e interpretação das ameaças e oportunidades ambientais, e (iii) a garantia do fiel cumprimento de um processo de gestão da organização baseado na inteligência.

A estrutura de uma organização reflete sua estratégia. Assim, o modelo organizacional adotado provém da missão e do ambiente em que elas se inserem. Encontrar seu próprio modelo adequado é de vital relevância e importância. Por isso, o processo de planejamento deve seguir as características próprias de cada organização. Uma série de fatores, tais como natureza, porte, estilo de gestão e ambiente, influenciam o desenvolvimento do planejamento.

Fazer planejamento estratégico demanda requisitos basilares às organizações, como conhecer seu negócio, conhecer seus concorrentes, dominar as regras do jogo, ter as competências técnicas requeridas e ter criatividade, inteligência, motivação e controle emocional. Palavras como

plano, estratégia e tática devem ser reconhecidas pelas organizações como princípios.

As organizações devem refletir sobre sua missão, isto é, para que servem, levando em conta o ambiente da organização para identificar as oportunidades e ameaças, os pontos fortes que devem ser aproveitados e os pontos fracos com os quais se deve tomar cuidado. Com base na missão determinada e análise dos pontos fortes e fracos, é estabelecido um caminho (uma estratégia) para aproveitar as oportunidades e evitar os riscos que o ambiente oferece.

DEFINIÇÃO DAS DIRETRIZES ESTRATÉGICAS: MISSÃO, VISÃO E VALORES

O propósito das organizações coliga as diretrizes estratégicas que as estruturam: missão, visão e valores. Esses aspectos definem a identidade e os comportamentos, bem como o compromisso com os propósitos da organização e eventual flexibilidade e desenvolvimento detalhado de tais propósitos.

MISSÃO

Missão é a razão de ser, vocação, escolha, campo de atuação, função de mercado que torna uma organização útil e importante, finalidade ou motivo peculiar para sua criação. É a expressão de como uma organização quer contribuir e interagir com a sociedade, a tradução, de um determinado sistema de valores e crenças em termos de negócio e área de atuação. Destacamos:

“[...] os Construtores conquistam um sucesso duradouro quando pelo menos três elementos essenciais de suas vidas e seu trabalho estão alinhados. [...] O primeiro desses elementos essenciais é o significado. O que você faz deve significar muito pra você, deve ser algo pelo qual você esteja tão apaixonado que o faça perder a noção do tempo quando se dedica a ele. Algo que você faria apesar das críticas e talvez, secretamente, de graça. Na verdade, você não poderia ser pago para não fazê-lo.”

(PORRAS, Jerry, EMERY, Stewart e THOMPSON, Mark. *Sucesso feito para durar: histórias de pessoas que fazem a diferença*. ROCHA, Luciana de Oliveira da (trad.). Porto Alegre: Bookman, 2007, grifos nossos)

“A missão de uma organização é uma declaração única que representa sua

identidade, estabelecendo seu propósito mais amplo. É a razão de ser da organização e procura determinar o seu negócio, por que ela existe, ou ainda em que tipo de atividade deverá concentrar-se no futuro.”

(FURLAN, José Davi. Modelagem de Negócio. São Paulo: Makron Books, 1997)

O processo de planejamento estratégico inicia-se efetivamente a partir da definição do negócio e da missão da organização. Baseia-se no reconhecimento de que a organização como agrupamento de pessoas e recursos existe para desempenhar uma missão. Esse reconhecimento muitas vezes é o que garante a eficiência e sobrevivência das organizações, tendo em vista seu poder de motivação aos membros daquela entidade. Isso porque, na medida em que a missão é aplicada de maneira efetiva, proporciona-se uma série de benefícios às organizações, seus integrantes e aqueles com quem ela se relaciona.

Para Peter Drucker, definir a missão de uma organização implica a escolha de um critério geral para estabelecer políticas, desenvolver estratégias e concentrar recursos. É necessário que essa missão reflita um consenso interno e tenha um significado único para os membros da organização: esses devem ter a mesma percepção de sua finalidade, a fim de concentrar seus esforços e energia para alcançar a missão proposta. Deve também ser facilmente percebida e compreendida por pessoas fora da organização.

Nesse contexto, a definição do negócio independe da natureza, do porte e de outras especificidades da organização, podendo dar-se em âmbito mais amplo ou mais restrito. A definição da missão, muitas vezes, é negligenciada nas organizações de menor porte, mas essa escolha é um fator de diferenciação em relação a outras organizações e um requisito para seu sucesso.

A partir desse conceito de diferenciação, as companhias de teatro foram questionadas sobre a característica que as distinguia das demais. Ressalte-se que, durante as entrevistas, a questão colocada causou muita dúvida e reflexão. Isso porque as companhias não conseguiram, de modo imediato, enxergar um atributo tão peculiar. As respostas mais comuns foram as seguintes:

Figura 3- Missão



Além desses aspectos, há uma preocupação dentre as companhias de teatro entrevistadas em realizar um trabalho que transcenda a esfera meramente artística, ou que a esfera artística não seja percebida tão somente como aquilo que é apresentado no palco. Mais do que ter uma linguagem singular, as companhias de teatro anseiam por relações humanas que permeiam seus membros, interna e externamente, reflitam seu posicionamento ético e estético perante o teatro.

VISÃO

A visão é a descrição da meta, do ideal, do sonho da organização. Projeta no futuro o cenário, a imagem que quer ver compreendida tanto interna quanto externamente. Junto com a missão, a visão é um ponto de partida para a formulação de estratégias, pois liga-se ao objetivo final da organização. Destacamos as seguintes:

“[...] a visão é uma projeção das oportunidades futuras do negócio da organização, para permitir uma concentração de esforços em sua busca [...] é uma projeção do lugar ou espaço que se pretende que a organização venha ocupar no futuro [...] é uma intenção sobre onde desejamos que a empresa esteja amanhã em seu ambiente e uma orientação sobre quais ações devemos adotar hoje para que isso ocorra, [...]. O desenvolvimento de uma visão bem fundamentada e criativa das oportunidades de amanhã orientará o foco para o direcionamento desses esforços, indicará quais competências distintas serão necessárias desenvolver, garantirá o fluxo de recursos e viabilizará a criação de alianças, parcerias e redes.”

(TAVARES, Mauro Calixta. *Gestão Estratégica*. São Paulo: Editora Atlas S.A., 2010, grifos nossos)

A visão de futuro tenta conciliar motivações, valores e desafios com o sonho. Trata-se de um desafio estratégico e criativo das organizações. Tal como a missão, esse aspecto necessita de mobilização: ainda que a visão seja definida pelo líder da organização, esse desafio deve ser debatido de forma participativa, deve ser resultante do consenso e do bom senso de um grupo.

Também como a missão, a visão da organização deve ser compreendida e assimilada por todos os envolvidos da organização, que são impulsionados pelo mesmo objetivo de futuro. Deve-se buscar a coerência entre a visão da organização e a visão das pessoas que a compõem.

Na pesquisa realizada, as companhias de teatro foram questionadas sobre sua pretensão quanto ao seu reconhecimento no futuro. As respostas mais comuns foram as seguintes:

Figura 4- Visão



Como se depreende, as companhias de teatro têm em sua maioria o desejo de que o grupo seja reconhecido pela qualidade, pelo apuro técnico, pelo trabalho com a pesquisa e com o desenvolvimento de linguagens estéticas que a distingam de outras. Existe uma preocupação geral no impacto que as obras criadas terão sobre o público. Assim como ocorreu na discussão sobre a missão, quando questionados sobre a visão de futuro, houve muita dúvida por parte dos entrevistados.

VALORES

Valores são o conjunto de princípios, normas, enunciados, filosofias, crenças e ideais a serem atingidos pelas organizações. Devem focar integrantes, clientes e parceiros da organização, bem como a própria sociedade. Os valores, em síntese, refletem a missão da organização. O termo foi conceituado por diversos autores. Destacamos:

“Os valores servem como instrumento para avaliar e dar significado à direção buscada pelos participantes da organização. São eles que evitam que o senso de propósito seja imoral ou antiético. Os valores servem como padrão para avaliar e julgar programas e orientar decisões [...] estabelecem a natureza e o sentido entre o vínculo e a visão e a tomada de decisões.”

(TAVARES, Mauro Calixta. Ob. cit., grifos nossos)

Os valores da organização devem ser relativamente permanentes, factíveis (podem ser e serão praticados), ter substância (justificáveis) e ser acessíveis (todos devem entender e se comprometer), além de serem coerentes com o tipo de organização que se quer formar. Seu entendimento e efetivo exercício podem trazer inúmeras benfeitorias às organizações, bem como representar um diferencial competitivo decorrente do reconhecimento desses valores em ambiente interno e externo das organizações.

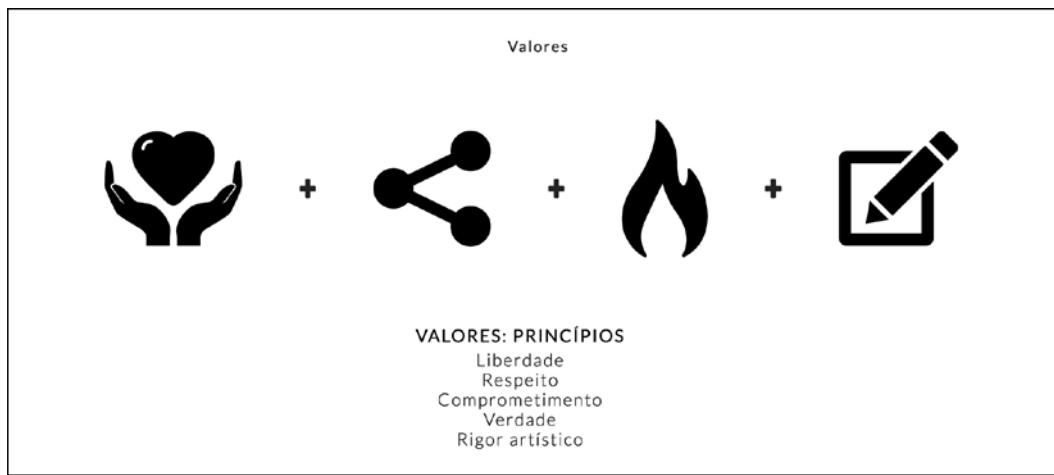
A formalização dos valores das organizações envolve a aplicação em decisões e ações de forma padronizada, o que traz coerência à implementação da missão da organização. Isso porque, do ponto de vista estratégico, os valores oferecem um ambiente que facilita processos de trabalho e outras atividades, reduz o tempo da tomada de decisões, melhora a comunicação interna, media conflitos e pressões, harmoniza comportamentos, minimiza atritos, restringe gastos, dentre outros. Gera-se um clima de justiça, satisfação, eficiência e criatividade.

“A cultura de uma organização congrega a sua identidade. A forma de uma entidade de fazer negócios é afirmada tanto pelos indivíduos que englobam a organização como seus clientes, e é seguido insistentemente por sua cultura. Os valores e crenças de uma organização têm importância na imagem de marca, por meio da qual ela se torna conhecida e respeitada.”

(NEETA, Sinha e POONAM, Arora. “Creating a High Performance Organization with Strategic Organization Culture and Values”. *European Journal of Academic Essays* 1(5): 29-37, 2014, disponível em <<http://euroessays.org/wp-content/uploads/2014/06/EJAE-194.html>>, acessado em 20.mar.2015)

Na pesquisa realizada, as companhias de teatro foram questionadas sobre os valores que guiam o grupo. Ressalte-se que, diferentemente do que ocorreu em relação a missão e visão, a resposta a esse questionamento não causou dúvidas aos entrevistados, que imediatamente se manifestaram. As principais respostas foram:

Figura 5- Valores



Como se depreende, os valores são a variável mais definida dentro das companhias de teatro, independente do modelo de gestão predominante. Os valores apontados levam em conta uma construção organizacional que reflete a cultura, o passado, o presente e o futuro, a filosofia e as políticas do companhia. Esses valores controlam e orientam o comportamento coletivo dos membros das companhias teatrais pesquisadas, face ao ambiente externo e também às relações internas.

CONCLUSÃO: UM DESAFIO

A pretensão da pesquisa era identificar o modelo de gestão e o significado (valor, missão, visão) das companhias teatrais selecionadas, entender sua motivação para trabalhar com artes cênicas (teatro) e traçar um conjunto de “significados comuns”. Era entender o que faz uma companhia de teatro se tornar bem-sucedida (notadamente nos sentidos administrativo e artístico-filosófico) e permanecer dessa maneira por um longo tempo. Era verificar se seria possível criar uma fórmula, um padrão de gestão para grupos artísticos.

No que se refere à gestão, em especial ao modo como se dão as decisões

administrativas dentro das companhias, é possível afirmar que não há um padrão que possa ser utilizado como paradigma. Nesse contexto, não há contradições, mas sim peculiaridades que requerem a adoção de um ou outro modelo ou uma combinação entre eles.

O modelo autoritário mostra-se como mais apropriado para companhias em que há relativa transitoriedade entre seus membros e a figura central toma para si a função burocrática a fim de tornar a gestão mais eficiente. O modelo *democrático* configura-se como ideal para companhias em que dois ou mais membros dividem as responsabilidades administrativas do grupo, apoiados por outros membros que não participam ativamente da gestão (sobretudo em razão de sua transitoriedade) e que se reportam diretamente às figuras centrais.

O modelo participativo demanda uma corresponsabilidade e interação maior entre os participantes do grupo, uma vez que todas as decisões são tomadas em conjunto, e cada membro passa a ser responsável por um projeto ou setor da administração. Esse modelo pressupõe permanência e estabilidade de membros da companhia. O modelo *situacional* também implica, de certa maneira, maior interação entre o grupo, tendo em vista só ser possível a construção e consciência como grupo, a partir de decisões condizentes com a vontade de todos os seus membros, ainda que não vinculados exclusivamente a determinada companhia.

No que se refere ao conjunto de “significados comuns”, é possível perceber a relevância da variável valores para as companhias. Mesmo que possa parecer óbvio por se tratar de companhias de teatro, ou seja, que funcionam a partir de éticas e estéticas abalizadas em aspectos humanos, a clareza em relação aos princípios tem efeitos tanto internos quanto externos.

Internamente, os princípios norteiam todas as decisões e atividades das companhias de teatro, a ponto de determinar a permanência ou afastamento de membros, os trajetos artísticos e administrativos a serem percorridos, bem como melhoram a comunicação interna e externa e possibilitam o cumprimento da missão. Nesse sentido, embora a delimitação da missão e da visão não se dê de forma clara e imediata, o planejamento estratégico sob o ponto de vista de valores nas companhias de teatro possibilita que os esforços das pessoas envolvidas sejam coordenados de maneira eficiente não só administrativa, mas também artisticamente.

Externamente, companhias de teatro, cujos valores são concretizados de forma mais precisa, tendem a ter maior capacidade produtiva, isto é, de gerar maior impacto no processo produtivo artístico. Esse impacto tem papel fundamental na promoção de mudanças organizacionais e comportamentais no meio teatral e em outros grupos artísticos. Isso porque valores consolidados são uma demonstração de comprometimento não só com o fazer artístico, mas com as relações humanas criadas ou desenvolvidas a

partir desse fazer artístico. Em termos de planejamento estratégico, esse novo olhar para a produção pode ser um diferencial competitivo que legitima o papel social do teatro.

Assim, tal qual a provocação inicial de Eugenio Barba, entender a gestão de grupos artísticos ultrapassa a dominação (tanto no sentido de conhecimento quanto no de excesso) de técnicas administrativas. É imperativo entender os efeitos das relações humanas entre os membros desses agrupamentos. As relações humanas criadas a partir e em razão de uma companhia de teatro, em especial as relações que advêm da dinâmica do comportamento organizacional e das que são geradas por ela, indicam uma vertente da gestão cultural a ser explorada.

O que funciona muito bem para uma companhia pode não funcionar para outra, ainda que com a mesma estrutura, mesma história, mesmas condições financeiras, mas com membros completamente diferentes. Portanto, mais do que simplesmente aplicar a ciência de Administração, é preciso ter em mente que uma companhia de teatro cria relações capazes de mobilizar pessoas dentro e fora da organização, e tais relações não podem ser analisadas isoladamente. Esse é nosso desafio como gestores culturais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBA, Eugenio. *Teatro – Solidão, Ofício, Revolta*. MENDONÇA, Patrícia Furtado de (trad.). Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010
- CHIAVENATO, Idalberto e SAPIRO, Arão. *Planejamento Estratégico: Fundamentos e Aplicações*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004
- DRUCKER, Peter Ferdinand. *Introdução à administração*. São Paulo: Pioneira, 1984
- _____. *Administrando para o futuro*. Rio de Janeiro, Pioneira, 1992.
- FURLAN, José Davi. *Modelagem de Negócio*. São Paulo: Makron Books, 1997
- MATOS, Francisco Gomes de e Chiavenato, Idalberto. *Visão e ação estratégica*. São Paulo: Makron Books, 1999
- MINTZBERG, Henry. *Ascensão e queda do planejamento estratégico*. Carpigiani, Maria Adelaide (trad). Porto Alegre: Bookman, 2004
- NAKAGAWA, Marcelo. *Empreendedorismo: elabore seu plano de negócio e faça a diferença!*. São Paulo: Editora SENAC de São Paulo, 2013
- NEETA, Sinha e POONAM, Arora. “*Creating a High Performance Organization with Strategic Organization Culture and Values*”. *European Journal of Academic Essays* 1(5): 29-37, 2014, disponível em <<http://euroessays.org/wp-content/uploads/2014/06/EJAE-194.html>>, acessado em 20.mar.2015
- OLIVEIRA, Djalma de Pinho Rebouças de. *Planejamento Estratégico: Conceitos, Metodologia e Práticas*. São Paulo: Editora Atlas, 2013
- OLIVIERI, Cristiane e NATALE, Edson (org). *Guia brasileiro de produção cultural*. São Paulo: Edições SESC, 2013

- PORRAS, Jerry, EMERY, Stewart e THOMPSON, Mark. *Sucesso feito para durar: histórias de pessoas que fazem a diferença*. ROCHA, Luciana de Oliveira da (trad.). Porto Alegre: Bookman, 2007
- REZENDE, Denis Alcides. *Planejamento estratégico para organizações privadas e públicas: guia prático para elaboração do projeto de plano de negócios*. Rio de Janeiro: Brasport, 2008
- TAVARES, Mauro Calixta. *Gestão Estratégica*. São Paulo: Editora Atlas S.A., 2010

HISTÓRIA ORAL COMO RECURSO AO MUNDO DAS ARTES NA PRODUÇÃO DE INDICADORES QUALITATIVOS¹

Gustavo Ribeiro Sanchez²

RESUMO: A principal colaboração do trabalho é, a partir problematização da história oral e da identificação de sua produção ligada as artes, estabelecer quatro eixos de aproximação entre as artes e a história oral, são eles: Os processos e práticas criativas nas artes; a recepção cultural, identidade (formação de gosto/habitus e uso do tempo livre); e, diagnóstico territorial: Espaço e Paisagem.

PALAVRA-CHAVE: História oral; Memória; Diagnóstico; Indicadores; Entrevista

ABSTRACT: The main contribution of the work is from problematics of oral history and the identification of its production linked the arts, establishing four axes of rapprochement between the arts and oral history, they are: Processes and creative practices in the arts; cultural reception, identity (like training / habitus and use of free time); and territorial diagnosis: space and landscape.

KEYWORD: Oral History; Memory; Research; Indicators; Interview

Como aferir a relevância de ações num contexto como o cultural³, que não pode ser explicado apenas por mediações numéricas? Objeto de estudo de pesquisadores, estudiosos e gestores de práticas culturais a questão traz como pressuposto a percepção de que a experiência de um processo cultural deixa marcas, as quais não sabemos inferir intensidade, relevância e não podem ser quantificáveis unicamente por números. Podemos formular a questão de forma sintética: como apreender a experiência subjetiva que é central nos processos culturais?

De antemão, é necessário estabelecer que as pesquisas de caráter quantitativo, que pensam as práticas culturais de forma estatística, cumprem

1 Este texto é um desdobramento da monografia intitulada *Experiência Cultural e Memória: nas trilhas da história oral*, defendida junto ao Curso Sesc de Gestão Cultural do Centro de Pesquisa e Formação do SESCSP.

2 Historiador graduado pela FFLCH-USP, pós-graduado em Gestão Cultural (Centro de formação e Pesquisa SESCSP). Sócio diretor da Ação & Contexto Comunicação.

3 “Representam um conjunto de produção de bens, atividades e práticas culturais “core” ou central (patrimônio, artes performáticas, artes visuais, edição e impressão, audiovisual e mídia interativa, design e serviços criativos)”. THE 2009 Unesco framework for cultural statistics - FCS.

sua função e se integram a outros indicadores em três eixos: “a macroanálise, que informa os números da cultura; a análise setorial, que descreve setores específicos; e as análises qualitativas, que permitem compreender e interpretar a teia sociocultural nas quais as práticas estão inseridas” (FIALHO; GOLDSTEIN, 2012: 26).

Cabe, então, aos estudos de caráter qualitativo a função de aprofundamento dos números, que muitas vezes, por si só, são insuficientes na compreensão da complexidade das práticas culturais. Nesse contexto destacam-se os estudos qualitativos de caráter etnográfico, que funcionam como uma estratégia complementar necessária para compreender as dinâmicas em jogo no consumo de equipamentos culturais, práticas de lazer e uso do tempo livre, sua importância reside no fato de estarem pautados pela observação sociológica. A história oral antropológica em muito se aproxima dos estudos etnográficos, ambos se concentram em fenômenos cotidianos e recortam esferas da existência para precisar seu objeto de estudo. Para Thompson, a história oral deve tratar daquilo que de alguma forma carece de fonte, como registro, ela cumpre função fundamental nos estudos sobre o normal, sobre o corriqueiro:

Não acho uma boa ideia simplesmente praticar história oral como forma de pesquisa qualitativa, sem qualquer conexão com o trabalho quantitativo. Se quisermos utilizá-la com eficácia, nas ciências históricas e sociais, precisamos nos valer dos dois recursos, porque eles têm necessidade um do outro.

(THOMPSON:2006,22)

A pesquisa de história oral abrange tanto compreensão e interpretação das vidas individuais, quanto análises mais amplas da sociedade, unindo pesquisas qualitativas e quantitativas.

O debate quanto às pesquisas de públicos tem avançado relativizando, por exemplo, a noção de democratização cultural, vista como um processo unidirecional. A este respeito Nathalie Heinich, estudiosa da arte contemporânea, propõe a noção de que o prazer estético ou o assentimento passam, mais frequentemente, pela contemplação silenciosa ou pelo implícito compartilhar de valores, o que por razões de ordem metodológica torna-os de difícil observação. Nossa reflexão avança procurando entender de que forma a história oral ao lançar mão da memória pode contribuir na observação destes fenômenos.

EXPERIÊNCIA, MEMÓRIA E LINGUAGEM

A memória da qual trataremos aqui é a memória social, produzida pelo indivíduo em sua relação com o mundo, estando diretamente ligada à nossa vida social:

A memória e a linguagem são fatores que permitiram aos homens definir escolhas, e, por isso instituir e difundir significados. De forma que o homem é um indivíduo zoológico, mas ao mesmo tempo criador de memória social, o que significa criador de história, de variação, de transformação e mutabilidade

(MENESES, 2007:16-17).

O trecho acima localiza a memória no processo de hominização, destacando-a como um dos fatores principais, junto à linguagem, a nos permitirem a condição humana, criadora de diversidade, superando assim nossa programação genética. Meneses evidencia o binômio memória e linguagem, deixando claro que é a linguagem que permite que a memória seja um veículo de socialização das experiências individuais (MENESES, 2007:16). A este respeito Fentress cita uma sutil e provocadora passagem de Nietzsche que é elucidativa:

Nietzsche resumiu tudo em uma afirmação: “Talvez a vaca que está placidamente pastando na grama tenha uma apreciação estética dos seus arredores tão ou mais sutil que a nossa, e que esteja em um plano moral muito mais elevado. A diferença é que a vaca não pode nos dizer isso. A vaca não pode falar sobre esse assunto nem para as outras vacas nem para nós” isso porque vacas não tem linguagem

(FENTRESS, 2007:41).

Para Fentress, “o que faz a memória humana diferente é a nossa habilidade em conceitualizá-la em termos de ideias que linguisticamente podemos expressar” (FENTRESS, 2007:41), ambos autores convergem no reconhecimento da relação implícita entre memória e linguagem, associando-as como elementos fundantes da condição humana. Se desta forma explicitamos a função de socialização, da experiência individual, que a linguagem cumpre não fica evidente, ainda, a relação existente entre memória e experiência.

No artigo, “Notas sobre a experiência e o saber da experiência”, Larossa elenca quatro fatores que, na sociedade contemporânea, vão contra a concretização do que ele chama de experiência, a constar: excesso de opinião e de informação, falta de tempo e, por fim, excesso de trabalho. Ao tratar do aspecto da falta de tempo, o autor pontua:

A velocidade com que nos são dados os acontecimentos e a obsessão pela novidade, pelo novo, que caracteriza o mundo moderno, impedem a conexão significativa entre acontecimentos. Impedem também a memória, já que cada acontecimento é imediatamente substituído por outro que igualmente nos excita por um momento, mas sem deixar qualquer vestígio

(LAROSSA, 2002: 24).

Para Larossa, o sujeito que está permanentemente excitado, incapaz de silêncio, da vivência pontual, tudo atravessa, mas nada acontece. O que, por sua vez, impediria o acontecimento da memória, em função da constante substituição e sobreposição de um conhecimento sobre outro. Torna-se possível estabelecer uma conexão significativa entre os acontecimentos, em função da equação que conjuga tempo e memória. A experiência requer um gesto de interrupção, requer parar para pensar, uma disposição paciente e dar-se tempo e espaço, para que assim se produza o saber da experiência, no aprendizado e pelo padecer, no e por aquilo que nos acontece:

O saber da experiência: o que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece. Se a experiência é o que nos acontece e se o saber da experiência tem a ver com a elaboração do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece, trata-se de um saber finito, ligado à existência de um indivíduo ou de uma comunidade humana particular; ou, de um modo ainda mais explícito, trata-se de um saber que revela ao homem concreto e singular, entendido individual ou coletivamente, o sentido ou o sem-sentido de sua própria existência, de sua própria finitude

(LAROSSA, 2002:27).

Se o saber da experiência é o que se adquire da experiência e a memória é a conexão significativa entre os acontecimentos ou os vestígios da experiência, é possível inferir que a memória é o saber da experiência, a elaboração do sentido do que nos acontece, um saber finito.

Ao propor que a memória corresponde ao saber da experiência, estamos sugerindo que o processo de memorização é um modo de construção, um saber a *posteriori* “o que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização” (POLLACK, 1992:204). Ao colocarmos em paralelo as duas compreensões do termo, a memória como um trabalho de organização e o saber da experiência como a elaboração do sentido ou sem sentido, fica clara a relação possível para a interpretação proposta: o saber da experiência é memória.

Experiência, memória e linguagem podem ser compreendidas como parte de um processo produtor de sentido e identidade, afinal, é no esquecer e lembrar que constituímos o repertório limitado da nossa relação

com o mundo. Se o saber da experiência é memória, a memória não é somente o dado da experiência, pois ela não só transmite e processa a experiência, mas também realiza uma ação produtora de significados, isso sem falar nas memórias que forjamos de experiências que não necessariamente vivemos.

A memória não é um receptáculo passivo – a memória é ativa. Só podemos nos lembrar das coisas que significam algo para nós. Não nos lembramos das memórias que não têm significado para nós. Organizamos a memória da maneira como desejamos falar sobre ela. Se vocês examinarem a memória que têm dentro de si, irão lembrar-se de músicas, ritmos e, sobretudo, histórias, que são uma das coisas mais humanas que existem.... Ainda que a realidade seja mais ou menos a mesma, o fato de que nós nos lembramos de coisas muito diferentes parece ser uma evidência de que, como indivíduos, achamos alguns aspectos da realidade mais significativos que outros

(FENTRESS, 2007: 36-37).

Tal afirmação sintetiza em si um sentido fundamental “a memória é ativa”. Não se trata de um receptáculo passivo, o que implica dizer que não lembramos de tudo e não o fazemos aleatoriamente, “achamos alguns aspectos da realidade mais significativos que outros”. Quando lembramos, o fazemos de forma afetiva, é o que faz com que não sejamos meros receptáculos.

Cumprir saber que toda memória individual é resultado de um processo de sociabilidade, de relação com o mundo, ela é uma constante negociação entre uma memória coletiva e a apropriação de sentidos e significados individuais, ou seja, toda memória é produto de uma experiência de comunidade, logo “memória coletiva não é o somatório das memórias individuais, mas aquela que se fundamenta nas redes de interação, redes estruturadas e imbricadas em circuitos de comunicação” (MENEZES, 2007:26).

A memória negociada junto à sociedade é o que nos torna quem somos de forma dialética, interferindo em nosso processo de constituição de identidade, isto é, a imagem que adquirimos ao longo da vida e que construímos e apresentamos para nós próprios e para a sociedade. Kenneth Gergen é autor do conceito de identidades multifrênicas, que questiona a coesão identitária, dessa forma “agora cada um tem tantos passados quanto diferentes empregos ou desempregos, cônjuges, parentes, residências e assim por diante” (MENEZES, 2007:19).

É na obra de Paul Ricoeur que encontramos um equilíbrio nessa dinâmica, para o autor “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que esse ponto de vista muda segundo o lugar que nele ocupo e que, por sua vez, esse lugar muda segundo as relações que mantenho com outros meios” (RICOEUR, 2007:133). A memória assim atua em diferentes instâncias de pertencimento e coletividades, realizando uma operação de negociação constante, “portanto, não é apenas com a hipótese

da polaridade entre memória individual e memória coletiva que se deve entrar no campo da história, mas com a de uma tríplice atribuição da memória: a si, aos próximos, aos outros” (RICOEUR, 2007:142).

Ao tomarmos a memória como fonte para a construção de indicadores qualitativos, teremos sempre surpresas ao longo do percurso que revelarão particularidades e especificidades, todavia a memória, enquanto parte fundante do processo identitário, estabelece primordialmente vínculos a coletivos de diferentes tamanhos e proporções. Desta forma os indicadores qualitativos que se valem de memória, não tratam apenas do peculiar e do individual, mas são capazes de identificar incidências de elementos comuns de construção e de coesão, que irão variar de acordo com a delimitação do grupo a ser estudado. Para nós importa salientar que a memória é “um fator importante do sentimento de continuidade e coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si” (POLLACK, 1992:204)

HISTÓRIA ORAL: INTERDISCIPLINARIDADE E SUBJETIVIDADE

Ao propor uma historiografia da história oral, Pollack cita dois de seus representantes da primeira geração na Europa: Bertaux, na França, e Rieder, na Alemanha, ambos provenientes da sociologia e da análise quantitativa. Pollack destaca que o início do trabalho com história de vida para estes autores veio da impossibilidade da explicação de seus objetos de estudo por meio de longas séries numéricas:

Os pontos de ruptura nas tendências de séries relativamente homogêneas permaneciam inexplicáveis, e foi esse o ponto de partida do interesse daquele pessoal em relação às histórias de vida. Penso que a história de vida apareceu como um instrumento privilegiado para avaliar os momentos de mudança, os momentos de transformação. (POLLACK, 1992, p.211).

O que o autor procura mostrar é a versatilidade da história oral ao tratar da realidade de forma plural, o que fica evidenciado em oposição ao discurso estatístico. Ao tratar do “vivido conforme concebido por quem viveu” (ALBERTI, 1990:16), a história oral aproxima-se do saber da experiência do indivíduo, a elaboração do sentido do que nos acontece. Dessa forma, a estratégia em história oral possibilita o empoderamento e o protagonismo do sujeito, ele não é só observado, é ativo na construção do sentido do que viveu. É nesse modo de construção do sentido através da memória que a história oral pode “oferecer dados para interpretações qualitativas de processos históricos” e contribuir como um recurso ao campo da gestão cultural.

[A história oral] é antes um espaço de contato e influência interdisciplinares; sociais em escalas e níveis locais e regionais; com ênfase nos fenômenos e eventos que permitem, através da oralidade, oferecer interpretações qualitativas de processos histórico-sociais. Para isso, conta com métodos e técnicas precisas, em que a constituição de fontes e arquivos orais desempenha um papel importante. Dessa forma, a história oral, ao se interessar pela oralidade, procura destacar e centrar sua análise na visão e versão que dimanam do interior e do mais profundo da experiência dos atores sociais.

(LOZANO, 2006:16)

O ponto central para nós reside aqui na possibilidade de interpretar qualitativamente, através da oralidade, a realidade social de cadeias produtivas no âmbito da cultura com o foco na experiência de atores sociais: públicos, produtores, artistas, entre outros. A abordagem em história oral não se resume a realização de entrevistas e depoimentos, se compreende que por meio da história está contido um modo de entender e estudar o mundo, que implica opções metodológicas específicas, as quais podemos genericamente chamar “exame histórico”.

O mote deste trabalho é entender como a história oral pode, ao valer-se de uma perspectiva antropológica, aproximar-se da realidade social do campo da cultura permitindo, assim, novas contribuições e alternativas para o entendimento, sobretudo da experiência de ordem subjetiva de ações culturais, isso porque entendemos que apenas o conhecimento objetivo, estatístico, do passado não é suficiente para explicar o presente.

[A história oral] é utilizada para conhecer a realidade social em vários de seus aspectos, com base na palavra gravada de contemporâneos que relatam fatos, experiências, opiniões, fornecem informações referidas a situações que vivenciaram ou que lhe foram transmitidas. Permite apreender sentimentos e emoções não revelados pelos documentos escritos

(LANG, 2013:73).

A importância do exercício da escuta numa área como a gestão cultural, que tem combatido compreensões unidirecionais de conceitos como democracia da cultura, acesso e fruição, valida a nossa proposta, que desponta justamente na possibilidade de (co)construção de sentido, de pertencimento, de diálogo e de modos de pensar diversos que podem incluir os diferentes agentes atuantes no processo da produção cultural:

A história oral prospera quando ultrapassa o modelo de simples coleção de histórias pessoais e se transforma em diálogo sobre o passado, estimulando novas interpretações históricas. O relato que eu conto só tem sentido quando estimula novas interpretações. Cada entrevista pode ser um convite a uma cadeia de diálogos. Cria-se um elo que mantém vivos leitores e ouvintes na dinâmica da conversa, nas possibilidades de

respostas, na busca de novas direções e possibilidades de interpretações das mais diversas sobre o que se viveu. (SMITH, 2010:27).

HISTÓRIA ORAL E AS ARTES

Ricardo Santhiago é autor do artigo que inspira o título em destaque, “História oral e as artes: percursos, possibilidades e desafios”. Publicado em de 2011, no artigo em questão o autor realiza um breve levantamento da produção intelectual no ramo da história oral, que se ocupou do assunto das artes. O ponto de partida é a constatação de que o mundo das artes não é assunto recorrente na história oral feita no Brasil, procurando, então, realizar um apontamento das tendências e lacunas acerca da produção na área.

Este texto é importante para nós, na medida que nos aproximamos da definição de artes da qual o autor se vale, recorrendo a Bourdieu e Genette. O que tratamos por processos e ações culturais, Santhiago chama de mundo das artes definindo como:

O mundo das artes consagrado como um campo específico de produção cultural (Bourdieu, 2005), espaço relativamente autônomo no qual são produzidos e difundidos, intencionalmente, “artefatos com função estética” (Genette, 2001); sobre atividades criativas realizadas por indivíduos autointitulados (e externamente reconhecidos) como artistas, autores

(SANTHIAGO, 2013:157).

O autor avança com exemplos de casos e estudos diversos, apontando seis tendências da produção da história oral no mundo das artes: ênfase historiográfica, ênfase biográfica, ênfase na identidade/subjetividade, ênfase sociológica, ênfase arquivística e ênfase na recepção. Com seu artigo Santhiago apresenta um panorama favorável para a produção de estudos ligados às artes no campo da história oral e revela uma carência na produção de pesquisas na área.

Ao propormos a abordagem da história oral na produção de indicadores qualitativos para a compreensão da experiência no campo da cultura, contemplando as várias fases dessa cadeia produtiva, dos processos criativos à recepção cultural, temos consciência que uso metodológico de entrevistas não é um fator inédito no campo da gestão cultural, nosso interesse, ainda que superficialmente, é apontar eixos possíveis para aproximação destes campos de estudo.

OS PROCESSOS E PRÁTICAS CRIATIVAS NAS ARTES

No artigo de Ricardo Santhiago, temos como uma das sugestões de eixo de pesquisa os processos de criação de artistas e de outros criadores. O autor aponta a obra *Entrevistas Processos*, que reúne onze entrevistas de artistas concedidas à *Revista E* do SESC SP, produzida para, nas palavras de Danilo Miranda, “deixar grafado o processo de criação desses artistas como um legado às gerações futuras acerca das inquietações e dilemas dos tempos atuais”.

Consideramos fundamental entender processos criativos para além da compreensão da produção do objeto artístico, ou seja, devemos considerar aqui não só as atividades fim no campo das artes/gestão cultural, mas também as atividades meio. Nos agrada a compreensão de processos criativos como saberes e fazeres difundida nas estratégias da Ação Griô no Brasil. Esta organização, que nasceu em 2006 como um ponto de cultura, se vale da estratégia de identificar *Mestres Griôs*, reconhecidos por comunidades, grupos ou povos, que usam a oralidade para a transmissão da tradição ou dos saberes e fazeres, estabeleceu uma rede de Griôs Aprendizes. O termo *Griô* – derivação de Griot – tem origem nas sociedades africanas, onde a oralidade cumpria a função principal de transmissão e comunicação da tradição, logo, as famílias *griot* cumpriam uma função fundamental como comunicadores em suas comunidades.

Seja na proposta de Santhiago ou nos exemplos que citamos dos Griots, há um objetivo comum que é a transmissão de um saber. A diferença na atuação que tem por foco a história oral é o registro, a gravação, que cumpre função fundamental.

Ressalta-se a dupla função que apontamos: a organização e registro de um dado processo, avaliado *a posteriori* e a sistematização do mesmo para conhecimento público. Não se trata simplesmente de registrar a memória de projetos artísticos. Trata-se de disseminar determinadas formas de atuação no ambiente da cultura, organizando-as de forma a ir além da experiência individual do artista ou do produtor cultural, ligando interesses e interessados. Há assim uma operação de escuta qualificada que cumpre com a preservação de saberes e fazes ou de processos criativos/artísticos e sua disseminação como uma estratégica formativa, pedagógica e inspiradora. Refletir sobre processos criativos, por fim, retira dos artistas seu caráter de genialidade revelando-os como seres inquietos e reflexivos

RECEPÇÃO CULTURAL

Ao propormos lançar mão da história oral para os estudos da recepção cultural, nos alinhamos às contribuições teóricas de autores como Michel De Certeau e Roger Chartier que em suas produções apontaram as possibilidades de pensar “o consumo”, seja de espectadores, leitores, ouvintes, como “produção”, abrindo novas perspectivas para pensar a cultura.

Nos processos culturais, os sujeitos agem e interagem, não apenas sofrem a ação das propostas culturais, eles participam e processam as experiências. O historiador inglês Edward Thompson ressalta a importância de considerar o sujeito na experiência:

Os homens e mulheres também retornam como sujeitos, dentro deste termo – não como sujeitos autônomos, “indivíduos livres”, mas como pessoas que experimentam suas situações e relações produtivas determinadas como necessidade e interesses e como antagonismos, e em seguida “tratam” essa experiência em sua consciência e em sua cultural (..) das complexas maneiras (...) e em seguida (...) agem, por sua vez, sobre sua situação determinada. (THOMPSON, 1981:182)

Ao abordar do tema da recepção pelo viés da memória, fazemos uso de sua função social caracterizada pelo ato narrativo, que visa comunicar a um terceiro uma informação, na ausência do acontecimento ou do objeto de que trata. A fruição ou recepção cultural captada por meio do registro que dela é feito pode ser considerado como uma construção, que revela os modos diversos de apreensão da sociedade, ou seja, diferentes representações que se afastam e se aproximam da intenção apresentada por criadores. A respeito da receptividade Chartier afirma:

A problemática do “mundo como representação”, moldado através das séries de discursos que o apreendem e o estruturam, conduz obrigatoriamente a uma reflexão sobre o modo como uma figuração desse tipo pode ser apropriada pelos leitores dos textos (ou das imagens) que dão a ver e a pensar o real. (...). No ponto de articulação entre o mundo do texto e o mundo do sujeito coloca-se necessariamente uma teoria da leitura capaz de compreender a apropriação dos discursos, isto é, a maneira como estes afetam o leitor e o conduzem a uma nova norma de compreensão de si próprio e do mundo (CHARTIER, 1990:16-17).

Desse modo, compreendemos que a história oral é válida como metodologia, com o objetivo de coletar diferentes trajetórias de interlocutores do campo da cultura, desvelando as suas expectativas e suas intersubjetividades.

Não se pode esquecer que, mesmo no caso daqueles que dominam perfeitamente a escrita e nos deixam memórias ou cartas, o oral nos revela o “indescritível”, toda uma série de realidades que raramente aparecem nos documentos escritos, seja porque são consideradas “muito insignificantes” - é o mundo da cotidianidade - ou inconfessáveis, ou porque são impossíveis de transmitir pela escrita. É através do oral que se pode apreender com mais clareza as verdadeiras razões de uma decisão; que se descobre o valor de malhas tão eficientes quanto as estruturas oficialmente reconhecidas e visíveis; que se penetra no mundo do imaginário e do simbólico, que é tanto motor e criador da história quanto o universo racional

(JOUTARD, 2000:33).

FORMAÇÃO DE GOSTO/HABITUS

O uso do termo formação de gosto é tributário da proposição de Isaura Botelho de que não existem públicos de cultura. Essa não é uma categoria natural, daí a noção de que públicos são formados e de que é necessário considerar a formação e os hábitos tecidos na vida cotidiana. Nessa perspectiva, o gosto é uma produção que resulta de condições específicas de socialização.

Quando trabalhamos com história de vida, nos valemos da memória como um modo de construção, consciente ou inconsciente, à posteriori. Barros ressalta nesse sentido o que considera essencial na compreensão dos públicos:

Falar de públicos, portanto, é menos uma questão que se esgota no comportamento de consumidores de bens culturais, e mais a percepção e compreensão qualitativa dos inúmeros processos configurados e instituídos socialmente, que induzem ou reprimem o surgimento de um comportamento instituinte no sujeito: buscar acesso, desejar fruir, se apropriar e ressignificar bens simbólicos

(BARROS, 2013:02).

Ao estudar a formação de gosto, é fundamental incorporar o conceito de *habitus*, de Bourdieu, como mais uma forma de legitimar a opção da história oral como uma abordagem possível para essa questão. A memória, como tratamos anteriormente, por ser também resultado de experiências de socialização e parte da definição do estilo de vida e da identidade de um indivíduo ou grupo, seria assim reveladora dos *habitus* entendidos como:

Sistema de disposições duráveis é matriz de percepções, de apreciação e ação, que se realiza em determinadas condições sociais. O *habitus* só existe quando situado em seu mundo, nas possibilidades objetivas da estrutura social, supondo um mergulho em uma rede de práticas e significados pré-existentes. Ele é o produto da experiência biográfica individual, mas, ao mesmo tempo, é produto da experiência histórica coletiva e da interação entre essas duas experiências

(CATELLI, GHEZZI, 2013:11).

A abordagem via história oral neste item, seria ainda uma forma de estudar o uso do tempo livre, entendido como os momentos de escolha dos entrevistados a se dedicarem a atividades outras que não as laborais. O uso do tempo livre está diretamente ligado a constituição das identidades, pois ele conta com o fator da livre de escolha em contraposição as atividades consideradas obrigatórias. Numa sociedade em que não ter tempo virou um valor dedicar-se ao estudo do tempo livre contém, em si, uma força, uma atitude reflexiva e de posicionamento político perante o mundo

Ao tratar a história de vida oralmente, projetos desta natureza permitem uma interface junto aos interlocutores, destacando os aspectos fundadores de suas identidades, as influências paternas, as rupturas nas escolhas, enfim, são inúmeras as possibilidades de construções narrativas que podem ser analisadas individual ou coletivamente. Na medida em que sugere um instrumento de reconstrução da identidade e não apenas relato factual, a história de vida no ordenar da experiência, permite ao pesquisador estudar diversos temas da vida cotidiana.

ESPAÇOS E PAISAGENS

“Quando estamos andando pelas ruas da cidade: não projetamos um mapa completo ou uma paisagem na nossa cabeça, vamos de lembrança a lembrança” (FENTRESS, 2007 :44). É no espaço que são viabilizadas as experiências, as relações e onde são forjadas memórias. Como proposto por Fentress, ao circularmos pela cidade lembramos de histórias sobre ela, com afeto, recordamos as relações que construímos no espaço, ou seja, realizamos um exercício de conceitualização da cidade: “A diferença entre lugar e paisagem é que lugar se refere a uma extensão geográfica, paisagem significa aquele lugar, mas também inclui sua observação, a ordenação das coisas” (FENTRESS, 2007:43).

Paisagem existe, portanto, em relação ao tempo e ao indivíduo e os coletivos. Com isso, podemos compreender que estão em negociação diferentes formas de apropriação do espaço e suas significações pelas comunidades e grupos, “o passado passou, e só o presente é real, mas a atualidade do espaço tem isto de singular. Ele é formado de momentos que foram, estando agora cristalizados como objetos geográficos atuais... Por isso, o momento passado está morto como tempo, não porém como espaço” (SANTOS, 2012:14).

Memória social e paisagem constroem juntas o sentimento de pertencimento e a identidade de grupo, elas são a ótica pela qual acessamos a cidade. O fator coletivo é primordial, na medida em que nenhuma experiência/memória A paisagem cumpre uma função primordial para o suporte da memória coletiva.

Com esses apontamentos teóricos, é possível fazer algumas proposições acerca da história oral na compreensão do espaço e sua validade para a área da gestão cultural. A memória seria uma chave interpretativa ideal que nos permite compreender as apropriações do espaço, ou seja, ela pode nos revelar as paisagens e seus usos/apropriações, o que vai além da compreensão meramente física do espaço. Com isso, propomos entender que a paisagem nada tem de imóvel, ela passa sempre por um processo de produção simbólica.

UMA TRILHA DE POSSIBILIDADES

Nosso objetivo não é encerrar ou realizar a totalidade do debate possível acerca do tema, mas sim estruturar e apresentar uma base teórica capaz de justificar e apontar desdobramentos possíveis para o exercício de um projeto prático. Assim esse trabalho não se encerra aqui, mas despenda como uma possibilidade a ser explorada futuramente. A memória pode assim cumprir com um papel que lhe deveria ser essencial, “uma das funções desejáveis [da memória] seria aumentar a capacidade de perceber as transformações da sociedade pela ação humana, permitindo que se tenha quase que afetivamente – e não apenas cognitivamente – a experiência da dinâmica social, da ação das forças que constroem a sociedade e que podem muda-la a todo instante” (MENESES, 2007:21).

BIBLIOGRAFIA

- ALBERTI, Verena. *Ouvir Contar Textos em História oral. Rio de Janeiro*. Editora FGV, 2005; 1990
- BARROS, José Márcio. *Algumas anotações e inquietações sobre a questão dos públicos de cultura*. In: Encontro Internacional Públicos de Cultura, 2014, São Paulo. Encontro Internacional Públicos de Cultura. São Paulo: SESC SP, 2013
- BOTELHO, Isaura. *Os Públicos da Cultura: Desafios para as Políticas Culturais*. In: Revista Observatório Itaú Cultural. N. 12. São Paulo: ItaúCultural (maio/ago. 2011)
- CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Difel, 1990
- FENTRESS, James. *Preservação e Modernidade*. In: Mianda, Danilo Santos de. (Org.). *Memória e cultura. A importância da memória na formação cultural humana*. 1a. ed. São Paulo: Edições SESC/SP, 2007
- FIALHO, Ana Letícia; GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. *Conhecer para atuar – A importância de estudos e pesquisas na formulação de políticas públicas para a cultura*. In: Revista Observatório Itaú Cultural. N. 13 (set. 2012). São Paulo: Itaú Cultural, 2012

- GHEZZI, Daniela Ribas; CATELLI, Rosana Elisa. *Indicadores quantitativos, pesquisas sobre hábitos culturais, e políticas públicas de cultura*. In: IV Seminário Internacional – Políticas Culturais. 16 a 18 de outubro/2013, Setor de Políticas Culturais, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, Brasil.
- JOUTARD, Philippe. *Desafios à história oral do século XXI*. In: ALBERTI, V., FERNANDES, TM., e FERREIRA, MM., orgs. *História oral: desafios para o século XXI*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2000
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2006.
- LANG, Alice Beatriz da Silva Gordo Lang. *Trilhas da pesquisa, convicções e diversidade*. In: SANTHIAGO, Ricardo (Org.). MAGALHAES, V. B. (Org.). *Depois da utopia: A história oral em seu tempo*. 1. ed. São Paulo: Letra e Voz/Fapesp, 2013
- LAROSSA, Jorge. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. In Revista Brasileira da Educação. No. 19, Jan/Fev/Mar/Abr, Rio de Janeiro: ANPED, 2002
- LOZANO, Jorge Eduardo Aceves. *Práticas e estilos de pesquisa na história oral contemporânea*. In: FERREIRA, Marieta de Moraes. AMADO, Janaína (Org.). *Usos e Abusos da História oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV. 8 ed. 2006
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Os paradoxos da memória social*. In: Miranda, Danilo Santos de. (Org.). *Memória e cultura. A importância da memória na formação cultural humana*. 1a. ed. São Paulo: Edições SESC/SP, 2007
- POLLACK, Michael. *Memória e identidade social*. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992
- POLLACK, Michael. *Memória, Esquecimento e Silêncio*. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n. 3, 1989
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François[et al.]. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007
- SANTHIAGO, Ricardo. *História oral e as artes: percursos, possibilidades e desafios*. In: Revista História oral. Dossiê - Diversidade étnica e fontes orais, v.6, n.1, 2013
- SANTOS, Milton. *Pensando o Espaço do Homem*. 5 ed. São Paulo: EDUSP, 2012
- THOMPSON, Edward. P. *A Miséria da Teoria ou um planetário de erros*. Rio de Janeiro, Zahar, 1981
- SMITH, Richard Cândida. *História oral na historiografia: autoria na história*. In: Revista História Oral. Ano 13, n. 1. p. 23-32 jan. 2010
- THOMPSON, Paul. *História oral e contemporaneidade*. In: História oral. Vol. 5. Revista da Associação Brasileira de História oral. Jan/Jun, 2002
- THOMPSON, Paul. *Histórias de Vida como Patrimônio da Humanidade*. In: História Falada. Memória, rede e mudança social. São Paulo: SESC SP: Museu da Pessoa: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006

AS RUAS SÃO PARA DANÇAR: MAPAS, LABIRINTOS E CAMINHOS NO BAIXOCENTRO

Luane Araujo da Silva¹

RESUMO: Este artigo busca contar uma parte da história do Festival BaixoCentro, realizado nos anos de 2012, 2013 e 2014, no centro da cidade de São Paulo, visto como uma experiência única e sem precedentes de gestão cultural. O objetivo é entender como o modelo de gestão horizontal e em rede utilizado é sustentável e se transforma com o tempo, além de buscar juntar elementos para compreender em que medida as ações culturais desenvolvidas no âmbito do Festival puderam contribuir para uma nova visão do direito à ocupação do espaço público na visão de alguns de seus participantes.

PALAVRAS-CHAVE: gestão cultural; rede; colaborativismo; ocupação do espaço público; financiamento coletivo.

ABSTRACT: This article aims to tell part of the story of BaixoCentro festival, held in the years 2012, 2013 and 2014, in the city center of São Paulo, seen as unique and without precedent cultural management experience. It aims to understand how the model of horizontal management and network used, it is sustainable and changes over time, in addition to search join elements to understand to what extent the cultural activities carried out under the Festival could contribute to a new vision of right to occupy public space in the view of some of its participants.

KEYWORDS: cultural management; network; activism; occupation of public spaces; crowdfunding.

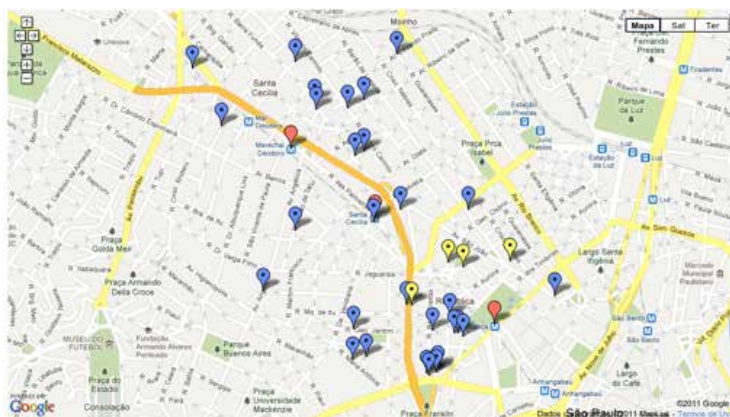
A relação entre o artista e seu público sempre foi foco de grande interesse no âmbito dos meus estudos e da minha vida profissional. Por me interessar pela mediação cultural, tenho me preocupado com a capacidade e a possibilidade de mediação do produtor e de como essa relação fomenta a criação, a fruição e o quanto isso pode influenciar a ação política e as políticas culturais.

O Festival BaixoCentro - BXC - apresenta-se como uma experiência inovadora de ocupação artística do espaço público na cidade de São Paulo por meio de suas ações culturais. Em três edições realizadas em 2012,

¹ É formada em Mediação Cultural pela Universidade Paris-Est Créteil Val de Marne e em Gestão Cultural pelo Centro de Pesquisa e Formação do SESC.

2013 e 2014, todas as atividades foram concretizadas de forma colaborativa, horizontal e autogestionada. Esse modelo de gestão, além de contribuir para a legitimação do financiamento coletivo - crowdfunding - como formato de viabilização de ações, pôde alcançar públicos diversos em espaços inusitados para propostas culturais, experiências artísticas ou fruição. Utilizando como palavra de ordem o mote “As ruas são para dançar”, o BXC viu a diversidade e quantidade de oferta cultural quintuplicar da primeira para a segunda edição, o que só foi possível graças à adesão dos artistas à proposta de se colocarem como proponentes e colaboradores. Desde o início, com o intuito de não pedir autorização para ocupação de ruas e praças, o Festival abriu precedente e foi mesmo o pontapé inicial para uma série de eventos, atividades e movimentos culturais na cidade a partir de 2012.

O Festival BaixoCentro sempre teve como premissa a informação transparente de suas ações para todos os participantes: produtores, artistas e público. Todas as reuniões decisórias do projeto tiveram atas abertas e colaborativas disponíveis na internet; toda a comunicação com os artistas se fazia através de um grupo de e-mails; o trabalho era realizado essencialmente em rede, sendo a internet (sites, grupos de e-mail, redes sociais) o instrumento escolhido para a elaboração do conceito, da tomada de decisões e das principais ações de visibilidade e comunicação do festival. Participei presencialmente de várias reuniões nas edições de 2012 e 2013. Orientei este trabalho no sentido de fazer uma coleta de dados na web através dos grupos de e-mails, redes sociais e atas de reuniões, realizei quatro entrevistas com integrantes do BXC, recolhi depoimentos de dois artistas participantes da primeira e segunda edição e contei com o meu próprio olhar e experiência vivida durante o evento. Meus entrevistados foram: Lucas Pretti, jornalista multimídia, produtor cultural e pesquisador de arte digital; Thiago Carrapatoso, jornalista, especializado em Comunicação, Arte e Tecnologia e mestre pelo Center for Curatorial Studies (CCS) da Bard College (NY); Evelyn Gomes, produtora, gestora e articuladora cultural; Malu Andrade, coordenadora de inovação, formação e acesso da Spcine e mestranda em patrimônio audiovisual na FAU/USP.



SOBRE MAPAS, LABIRINTOS E CAMINHOS

“A cidade como espaço de urbanidade está se desrealizando: os muros crescem, as guaritas proliferam, as ruas cedem lugar as pistas por onde transitam automóveis com vidros fechados, protegendo os passageiros contra os excluídos que assediam nos sinais de trânsito; o comércio abandona as calçadas refugiando-se no espaço asséptico e policiado dos templos de consumo; as praças e jardins vão sendo gradeados para impedir que os miseráveis neles se amontoem à noite - sobraram os viadutos as marquises, até que se generalize a arquitetura anti-mendigos que os expulsa com engenhosos dispositivos automáticos de agressão.”²

A sociedade contemporânea passa boa parte do seu tempo analisando o mundo do seu sofá. Nutridos e orientados pela televisão - esta janela pela qual o mundo entra no seu lar - os indivíduos que compõem a comunidade e as cidades elaboram o mundo moderno a sua volta. A mídia e a publicidade de nossos tempos se embebem de ícones, fantasmas e desejos, e, por meio de suas ferramentas, realimentam com o medo, a violência e o consumo e ainda oferecem ao nosso imaginário caminhos por labirintos pré-concebidos para que nunca saíamos deste espaço de “conforto e segurança” que é o nosso lar.

Dentro dessa ideia, a cidade percorrida cotidianamente por nossos olhos deixa de ser tela para a projeção dos nossos sonhos, para ser o mapa de um caminho habitual, constituído por obstáculos, lonjuras e violências das mais variadas. Passa a ser, também, tela de projeção de nossos pesadelos criados e redesenhados por esta “janela”: a TV/ mídia.

“Presentimos, é claro os efeitos perversos ou as distorções possíveis de uma informação cujas imagens são assim selecionadas: elas só podem ser, como se diz, manipuladas, como a imagem (que não passa de uma entre milhares de outras possíveis) exerce uma influência, possui um poder que excede de longe a informação objetiva da qual ela é portadora.”³

Mesmo que possamos presentir esse efeito, como salienta Augé, o fato é que a sensação de perigo de circulação na cidade, que nos é alardeado pela mídia, contribui para que os espaços públicos se desertifiquem de almas atentas e sofram um adensamento de corpos ociosos que andam por labirintos em velocidade contínua, sem olhar para os lados, sob pena de serem violados e arrancados de sua “realidade”. A cidade “desempenha um papel fundamental na constituição do imaginário contemporâneo”⁴ e

2 Santos, Laymert Garcia dos. A Arte na cidade: entre a deslocalização e o deslocamento. Coleção Arte/Cidade - A cidade e seus fluxos (livro com páginas não numeradas).

3 Augé, Marc- Não lugares- Introdução a uma antropologia da supermodernidade. p. 34.

4 Freire, Cristina - Além dos mapas - Os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. Referência geral a trechos e palavras-chave da obra.

se apresenta como um labirinto “com uma profusão de sinais e referências nos quais é possível se perder”⁵, mas se perder não é uma opção valorizada dentro de um contexto em que o tempo é considerado valor maior na sociedade do consumo. Diante de um contexto de “fragmentação do tempo, do trabalho e de homogeneização dos espaços”⁶, o mapa se apresenta como uma “operação reativa a essa perda de referências”⁷, ou seja, como uma alternativa ao labirinto. E no caso de São Paulo, essa topografia subjetiva não poderia ter como marco zero algo que não fosse o seu centro. A rua, no contexto dessa cidade, é espaço de transição, de trânsito e passa a ser vista e sentida na contemporaneidade como um “não lugar”, no sentido de Augé. “Vê-se bem que por ‘não lugar’ designamos duas realidades complementares, porém distintas: espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com estes espaços.”⁸

Paralelamente, em São Paulo e em grandes cidades do mundo, uma onda de movimentos e de ideias começa a circular no sentido de reapropriação desses “não lugares”. Pouco a pouco começa a se desenhar uma discussão mais profunda sobre os caminhos-labirintos aos quais as cidades e seus habitantes estão se enveredando e sobre a insatisfação que eles causam nos indivíduos que nela vivem. Nesse ponto, a arte e a cultura encontram terreno fértil no meio de tanto concreto, para plantar ideias de desenvolvimento de um “certo imaginário de cidade”⁹, cujos principais “jardineiros” podem ser os artistas em sua capacidade de captação da subjetividade, de mediação entre os diferentes interlocutores e de sua infinita possibilidade de criação, reflexão, transformação e tradução do simbólico.

A CIDADE SOB PRESSÃO

A região central de São Paulo no entorno do Minhocão (como é chamado o Elevado Costa e Silva), que abrange Santa Cecília, Campos Elíseos, Largo do Arouche, Vila Buarque, Luz e Barra Funda, e que faz parte da subprefeitura da Sé, foi a escolhida para a realização do Festival do BaixoCentro.

5 idem

6 idem

7 idem

8 Augé, Marc- Não lugares- Introdução a uma antropologia da supermodernidade. pg. 87

9 Freire, Cristina - Além dos mapas - Os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. Referência geral a trechos e palavras-chave da obra

O BXC surge a partir de um contexto político peculiar. A cidade de São Paulo passava por um longo período de proibições ou inibições da utilização do espaço público. Em 2011, penúltimo ano do governo Kassab (de um período total de 6 anos), muitas leis, projetos de lei e decretos havia impactado os paulistanos e dividido opiniões. Se, por um lado, a lei Cidade Limpa contribuía com a diminuição da poluição visual e a lei Antifumo ia na mesma linha de leis implantadas em cidades no mundo todo, uma lista de proibições e inibições foram se acirrando numa política, chamada por muitos defensores dos direitos humanos, de higienista, pois se dirigia prioritariamente a populações excluídas e grupos historicamente marginalizados. Havia a proibição do carnaval de rua e, no mesmo tom, projetos de lei proibindo o consumo de álcool em espaços públicos, como praças e quiosques. O uso de celular foi vetado dentro de agências bancárias. Os médicos foram proibidos de usar jaleco fora do hospital. Os ovos moles foram proibidos nos botecos da cidade. E mais: proibição do uso de câmeras fotográficas nos terminais de ônibus, proibição da venda de bananas por dúzia, proibição da distribuição gratuita de sopão para moradores de rua, proibição de distribuição gratuita de livros, proibição de andar de skate na Praça Roosevelt, proibição da doação de material reciclável para catadores. O que parecia uma tentativa de organização, finalmente excluía uma quantidade enorme de pessoas que trabalha por conta própria, pois as coletas só poderiam ser repassadas a cooperativas. As ações contínuas de “limpeza” atingiram a chamada Cracolândia (levando-se em conta que a Cracolândia não é uma região, mas um grupo de pessoas usuárias de crack que se movimentam na região da Luz) e foram executadas em conjunto com a Polícia Militar. A mais violenta delas foi realizada em janeiro de 2012, gerando inclusive quatro denúncias de violação dos direitos humanos feitas por ONGs atuantes na região a órgãos internacionais.

No período do governo Kassab, foram feitas cerca de 70 proibições. Havia pressão por mudança, por novas políticas de ocupação dos espaços públicos, por uma cidade mais aberta e mais moderna.



A ARTE É UMA ARMA CARREGADA DE FUTURO¹⁰

A Casa de Cultura Digital, a CCD, como é conhecida pelos seus frequentadores, encontra-se nos Campos Elíseos a algumas quadras das ruas da Cracolândia, em pleno Baixo Centro. É localizada numa antiga vila italiana, bem conservada com várias salas que são alugadas para diferentes coletivos, produtoras e empresas ligadas à cultura digital.”¹¹

Neste espaço de trabalho multidisciplinar se cruzam no cafezinho de sua cozinha jornalistas, produtores culturais, hackers, programadores etc. Assuntos como política, altermundialismo, a cidade, cultura hacker, software livre são cotidianos entre os frequentadores da casa. E justamente a cultura hacker e o software livre serão as maiores inspirações dos primeiros integrantes do BXC. Nas comunidades de software livre, há uma desestruturação voluntária, há amplitude de discussão, uma troca muito grande e descentralização. Para o entrevistado Thiago Carrapato, jornalista, especializado em Comunicação, Arte e Tecnologia, a ideia era “tentar aplicar esta metodologia de software livre para uma discussão de direito à cidade, transpor do mesmo jeito que eles fazem, mas para um movimento cultural.”

A motivação de cada um dos quatro entrevistados para fazer parte do BXC foi diversa, mas em comum havia a ideia de experimentação e de ocupação do espaço público.

Em todo caso, uma forte inspiração era o Provos, um “movimento que surgiu na Holanda da década de 1960. Segundo Matteo Guarnaccia em seu livro “Provos – Amsterdam e o nascimento da contracultura” de 1960, “Os Provos foram um dos elementos decisivos daquela estranha operação de alquimia que, por volta da metade dos anos 60, produziu uma deflagração de consciências”. Um dos preceitos nascentes dos Provos era a “não-violência e a provocação, sempre mais importante que o revide”. Ora, desde o início, isso era a base de pensamento dos integrantes do Baixo Centro, propor uma nova maneira de ocupar a cidade, provocar, sim, mas sem confronto. Esse livro e o filme espanhol “Noviembre” de Achero Mañas, que debate muito a questão da função da arte, foram extremamente inspiradores para o grupo naquele momento. Segundo Thiago, a pergunta que eles se faziam era “onde estão as pessoas na rua tentando entender os processos sociais que acontecem na rua?”. O Centro, além de ser um lugar de passagem de todos os paulistanos, é também o lugar onde moram muitos artistas e onde existem muitos espaços de cultura, companhias de teatro etc. O Festival funcionaria como uma plataforma, a ideia era “ativar artisticamente esta região”, se apropriar do espaço para discutir tudo que

10 Frase do Filme espanhol "Noviembre" dirigido por Achero Mañas de 2003

11 Fonte- Savazoni, Rodrigo - A onda rosa choque p. 30 da versão digital

estava acontecendo no seu entorno, fazer um festival das pessoas para as pessoas, da sociedade para a sociedade.

Segundo Raquel Rolnik, urbanista e professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Neil Smith foi o responsável por cunhar a expressão “gentrification” para designar os processos de valorização imobiliária e expulsão dos moradores originais nas experiências de renovação de áreas centrais. “Este fenômeno começou a ocorrer no final dos anos 1970, em várias cidades do mundo, no âmbito dos processos de globalização e de transformação da gestão das cidades na era neoliberal.”¹²

Para a entrevistada Malu Andrade, coordenadora de inovação, formação e acesso da Spcine, a gentrificação “Não era um tema a priori, mas sim a ideia era integrar quem faz cultura no Centro e trazer para a rua; experimentar novas formas de fazer cultura sem contar com o poder público, desde a autorização até o financiamento”. Porém, pouco a pouco e quase que naturalmente, essa palavra ia fazendo parte da discussão das pessoas que queriam organizar o Festival. Segundo Thiago, logo se notou, ao mapear a região, que o “Minhocão é uma barreira invisível” e que deveria funcionar durante o Festival como uma “Conexão com os bairros que conectam com o centro”. O foco sempre foi “a ocupação, a criação de espaços para pensar o direito à cidade”, e a arte poderia facilitar o pensamento e as discussões sobre essas questões. A ideia era “Misturar os mecanismos da arte: o curador, o produtor e o artista; aplicar para a sociedade e propor uma discussão.”

Desde o início, era consenso não pedir autorização ao poder público para essa ocupação. Foi então que se buscou entender a legislação para pensar no que poderia e não poderia realmente ser feito na rua. A partir dessa consulta jurídica, foram criados os primeiros “Passos para dança”.¹³ As ideias foram surgindo uma a uma, encadeadas organicamente.

“Somos um coletivo da Casa da Cultura Digital, em São Paulo, e propomos 10 eventos de rua, a experimentação tecnológica e a articulação entre núcleos culturais dos bairros em torno do Minhocão (Santa Cecília, Campos Elíseos, Barra Funda e Vila Buarque) para um mês de festival em março de 2012. Vamos desenvolver uma plataforma online para organizar a interação entre os cerca de 30 espaços do que chamamos BaixoCentro (veja o mapa: <http://g.co/maps/2gya4>) (e quem mais se interessar por fazer parte) e deixá-la aberta para cadastro de novos eventos com curadoria e organização colaborativas.”¹⁴

12 Fonte Blog da Raquel Rolnik - <https://raquelrolnik.wordpress.com/tag/gentrificacao/>

13 Passo a passo para artistas interagirem com as autoridades e conhecerem seus direitos de ocupação do espaço público

14 <https://www.catarse.me/pt/projects/437-baixocentro>

À medida que a campanha da Internet foi ganhando densidade, começaram a ver que havia mais pessoas preocupadas com o tema e dispostas a colaborar, e isso fez o grupo abrir as reuniões e a lista de e-mails. Outro entrevistado, o jornalista multimídia, produtor cultural e pesquisador de arte digital Lucas Pretti, conta que chegaram à seguinte conclusão: “As dez atividades não representavam mais o que somos, porque o que somos está em mutação, e faz sentido dar um significado público para isso, então vamos fazer uma chamada pública para o festival”.



DA CURADORIA À CUIDADORIA

A cuidadoria foi, a meu ver, um dos conceitos mais originais abordados pelo Festival BXC.

A ideia do festival nunca foi promover a cultura, os artistas ou linguagens artísticas. A ideia do festival nunca foi colocar em evidência o trabalho deste ou daquele integrante, valorizar especialmente a rede de um ou de outro. A ideia do festival nunca foi se caracterizar de modo a ser reconhecido por um estilo artístico ou por promover um certo tipo de erudição.

A proposta sempre foi discutir o espaço público por meio da ocupação artística e da arte, e para isso a diversidade de linguagens era fundamental. O único dado de definição era a espacial, o Baixo Centro. O resto, ou seja, quem participaria, não poderia ser delimitado nem em quantidade nem em qualidade.

A meta era propiciar aos artistas e ao público uma nova experiência de utilização do espaço público, e não de qualquer espaço, mas sim o centro da cidade, lugar pelo qual passamos inúmeras vezes e para o qual não olhamos, muito menos paramos ou dele desfrutamos. Esse “não lugar”. Como lembrado por Thiago, originalmente a palavra curador significava cuidar da arte/artista. E foi esse o papel que esses produtores, jornalistas etc. se propuseram a fazer: cuidar para que as atividades acontecessem.

Note-se bem que nem se utilizava a palavra produzir, pois, se curar significa escolher e criar conceito, de forma bem genérica, produzir significaria organizar as atividades, fazer a execução do projeto, e nenhuma das duas possibilidades eram as desejadas pelo grupo. Segundo Lucas, alguém falou a palavra cuidadoria. “Ela falou e ficou. Foi um momento raro de consenso total de um grupo aberto”. Um festival que se quer horizontalizado, independente, autogestionado e gratuito não entraria em sintonia com as lógicas vigentes. A proposta era realmente subverter a lógica de relação entre artistas e o espaço público, mas também entre artistas e organizadores de festivais; o artista passava a ser proponente e estar numa posição muito mais ativa dentro do jogo geral da ação cultural. Ele podia escolher o tempo, a hora e, em alguns casos, o local de apresentação. Tudo era conversado e discutido de modo a ser facilitado pelos cuidadores que só se comunicavam por e-mail com seus artistas e que, muitas vezes, só os conheciam no momento da execução da ação. No meu caso foi assim que aconteceu com os dois artistas cuja cuidadoria fiz no primeiro festival. Os dois já estavam habituados e propositores de ações no espaço público e engajados com o “pensar” a cidade.

Uma ação de performance de Luanah Cruz, no Minhocão, num domingo de manhã, discutia a questão da invisibilidade na cidade por meio de uma performance-cortejo que a artista realizava sozinha. Durante o trajeto, estimulada pela paisagem, a *performer* - que usava um vestido com uma cauda que formava um tapete de 30 metros, móvel e colorido - cantava músicas que de alguma forma estavam ligadas a sua memória e relação com o espaço urbano. Fazer a cuidadoria de Luanah significou para mim, em primeiro lugar, conhecer uma artista e sua proposta, acompanhá-la, carregar sua mala durante a performance, observar o público. Implicou, ainda, conversar com públicos diversos que sorriam ou estranhavam, que se questionavam e buscavam entender ou imediatamente criticavam; era tirar fotos, compartilhar e enviar para os colegas cuidadores e pela rede, comunicar; depois, trocar contatos e conversar sobre a experiência. Cuidar do trabalho da Luanah era discutir o espaço público por meio de uma ação artística. E aí, nesse lugar, o festival se fez. Esse trabalho se chama «A experiência da vida é a pergunta». E assim como foi para mim e para cada um dos 10 a 30 cuidadores que fizeram a cuidadoria de 120 atividades no primeiro festival, a experiência que se estava vivendo com cada artista era a pergunta e a resposta, uma resposta com múltiplas facetas, poucas certezas, mas com fruição de uma experiência única.

Em 10 dias, muitas ações, muitos artistas, possibilidades de troca e discussão com públicos bem diversos se fez. Pessoas habituadas a andar pelo Minhocão, moradores, moradores de rua, usuários de droga, polícia, comerciantes, vendedores ambulantes, artistas locais, enfim, os atores costumeiros lidando com intervenções inesperadas de todo gênero. O

experimento de ser ponte de uma intervenção assim não era a experiência de curar ou produzir, era mesmo a experimentação de fazer cuidadoria. E, claro, de subverter uma lógica.

Atualmente artistas em várias áreas estão totalmente subjugados ao conceito de curadoria (quando não ao departamento de marketing de uma empresa), seja ator, músico, bailarino, ou artista plástico, estão sempre em diálogo com processos hierárquicos de escolhas que se refletem de um modo ou de outro em sua produção artística. Por isso o processo do Festival era paradigmático. Para Malu, a cuidadoria «Ia além do não escolher e acolher a todos». Havia o aspecto de o próprio “produtor”, sendo cuidador, se deparar com a falta de estrutura, com a necessidade de diálogo com o entorno, e por à prova sua capacidade de comunicação com os artistas. Se havia exemplos como o de Luanah que estava totalmente integrada na proposta do festival, havia alguns artistas que não tinham entendido o conceito e esperavam alguém que os produzisse, que não tinham captado na proposta o sentido de colaboração que estava implícito e explícito. Era uma proposta radical para 2012, como continua sendo para 2016, existe por isso uma grande chance de que muitos artistas não tenham percebido o potencial político de suas ações naquele ano.

A COMUNICAÇÃO E AS REDES

Pela própria origem da Casa de Cultura Digital, desde o início, o BXC tem em seu DNA a comunicação por meio de redes. A CCD já tinha uma rede ativada de pessoas que se interessavam por cultura digital, inovação, direito à cidade, software livre em 2011. Todas essas redes podiam se conectar com a proposta do festival e ativar novas, pela abrangência da proposta, desde redes de colegas de trabalho e amigos que se conectam e se encontram por terem objetivos em comum, até redes de pessoas que estão em outros países e se conectam pela internet por terem visões de mundo parecidas. Esse foi o caso da minha aproximação e de algumas outras. Havia as reuniões presenciais na CCD que eram importantes, mas este é, sem dúvida, um festival cuja comunicação se fez muito nas redes e pelas redes.

Havia uma clara proposta de transparência na comunicação. Desde a construção do discurso, a resolução dos conflitos, a coordenação das ações, o compartilhamento de instrumentos de gestão, tudo isso era feito pela rede. Rede, nesse caso, era um termo utilizado tanto no sentido digital, por ser instrumento escolhido para comunicar e divulgar as ações e processos, como no sentido do capital de conhecimento e conexões de cada integrante do grupo, baseados na capacidade de aumento e densidade da conectividade por conta do engajamento gerado. A comunicação para o público no primeiro festival BXC foi totalmente digital com a criação de um

blog, de um site (em Wordpress), com a utilização do Facebook de forma intensa, com posts atualizados continuamente, tentando sempre buscar a provocação como mote e tirar o público de suas “caixinhas de pensamento” e trazê-lo para o engajamento da proposta.

O primeiro festival teve uma cobertura midiática muito interessante, ainda que não tenha havido nenhuma assessoria de imprensa. Foi capa de dois dos jornais mais importantes da cidade (a Folha e o Estado) entre outras tantas reportagens, na mídia escrita, digital e na TV. Embora houvesse jornalistas no grupo e alguns deles, como Lucas, ter trabalhado em alguns desses grandes meios, havia uma clara vontade de não se comunicar com essas mídias. Não foi feito release, não se fez follow-up com jornalistas, não se buscou em nenhum momento tal caminho. A comunicação foi feita pelos meios digitais e se viralizou. Na opinião da entrevistada e produtora, gestora e articuladora cultural Evelyn Gomes, a chamada grande mídia não entendeu a “subversão” da proposta e isso contou a favor do Festival. “Só isto pode explicar que tenhamos tido tanto espaço e sido capa da Folha no mesmo dia da morte do Chico Anísio.”



O FINANCIAMENTO COLETIVO E AS REDES

2011 foi primeiro ano do site de crowdfunding Catarse, e a ideia desse tipo de financiamento não era ainda muito difundida no Brasil. O primeiro grande projeto que, por meio do Catarse, tinha sido viabilizado foi o “Cidade para pessoas”, organizado pela jornalista Natália Garcia, arrecadando 25 mil reais. Segundo Lucas, “Neste momento percebeu-se que era possível fazer alguma coisa grande através desta forma de financiamento; com um pensamento coletivo que resolvia todos os nossos problemas naquele momento, ética e esteticamente”.

O *crowdfunding* é uma modalidade de financiamento que supõe em si o acionamento de redes, ou seja, só pode acontecer porque existem redes e porque a comunicação flui. Mas ele foi mais que uma escolha de

financiamento, o BXC em si nasceu dessa possibilidade. Lucas conta que “A ideia foi se formando em torno disso”. Embora os integrantes do grupo soubessem escrever projetos e estivessem habituados com os trâmites e mecanismos das leis de incentivo, não foi por ativismo e negação desse sistema que não se recorreu a ele, mas sim porque o crowdfunding respondia naturalmente a todas as ideias de fazer um festival de pessoas para pessoas sem ter de dialogar com o poder público vigente naquele momento em São Paulo. Notou-se que o financiamento coletivo teve uma influência preponderante em cada um dos festivais, por ser etapa-chave da comunicação da ideia do festival, divulgação das ações, engajamento do público e dos artistas.

Esse tipo de financiamento tem a grande vantagem de criar densidade na rede, gerando camadas diferentes de comunicação. Existem tanto os que nunca tinham pensado no termo ‘ocupação da cidade’ e passaram a apoiar, como os que concordam com que haja mais arte na rua e se apropriam dessa bandeira a partir do momento que financiam um festival. Existem aqueles que já refletem sobre o assunto e que, por terem participado do financiamento, passam a seguir a página no Facebook, a participar do grupo do Facebook e da lista de e-mails. Além disso, o *crowdfunding* é uma forma favorável de exposição para os artistas por ser inovadora e estar ligada a um certo tipo de engajamento com a arte, permitindo a divulgação do trabalho. Torna-se valioso para um artista participar de um festival grande (120 atrações) que, pela natureza próxima ou distante de seu próprio trabalho, pode incrementar novas redes e criar novas camadas na comunicação da sua proposta e do festival. O financiamento coletivo não só ajuda a ter o dinheiro para execução das atividades, mas também a ter maior divulgação em rede, ativação na mídia e consequentemente mais público.

A GESTÃO HORIZONTAL E O TRABALHO COLABORATIVO - PROCESSOS DECISÓRIOS “UMA UTOPIA POSSÍVEL”¹⁵

Nas entrevistas, pela minha própria experiência no grupo e olhando para as listas de e-mails, noto que realmente havia conectividade, disponibilidade e afinidade suficientes para que os processos decisórios fossem levados a sério e contava-se com a rede para que isso fosse feito.

Para além da autogestão e da independência, havia, desde o embrião, os conceitos de horizontalidade e colaborativismo, inspirados na cultura hacker e nas redes, mas isso podia gerar muitas vezes uma discussão extenuante até que todos estivessem confortáveis com a proposta final.

¹⁵ Frase utilizada por Malu, na entrevista, para designar o BXC.

Nunca houve a ideia de se utilizar a votação como processo decisório, a escolha sempre foi valer-se do consenso. Para isso, a disponibilidade para o outro é fundamental. Todos tinham o direito de falar, mas também tinham que ouvir. Enquanto o argumento contra uma proposta não fosse diluído pelas diferentes argumentações, a discussão continuava e podia ser bem comprida e exaustiva. Questões como os prós e os contras de o crowdfunding ser nesta ou naquela plataforma podiam gerar contendas de horas e às vezes até de mais de uma reunião. O foco não era no encaminhamento e na praticidade das decisões, mas no quanto essa decisão impactava na raiz do que se buscava. Claro que tinha que haver alguma metodologia. Lucas conta: “a partir do momento que em uma discussão se chegue a um lugar, não dá mais para voltar, por exemplo, quando se define que vai se fazer a ação X, a próxima decisão é o lugar. Não dá para voltar e mudar a ação decidida.”

Certamente, o que se busca no caso de um coletivo nem sempre é o mesmo para cada indivíduo, inclusive nas quatro entrevistas que me foram concedidas, nota-se uma motivação diversa de cada um, porém todas estavam regadas de muita utopia. E utopia no seu melhor termo, como diz Galeano : “A utopia está lá no horizonte. Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar.”¹⁶

No primeiro festival, a ideia de que tudo deveria ser discutido por todos estava muito arraigada. Os meios eram presenciais (semanal na CCD), pela lista de e-mails, por skype; havia também as atas que eram elaboradas de forma colaborativa e online. E como naquela realidade paralela e utópica, tempo não era dinheiro, visto que o objetivo não era financeiro, o tempo da discussão ou da briga por uma ideia era, muitas vezes, o tempo do limite de disponibilidade de cada um, física, mental, emocional ou material. Material porque o aspecto financeiro estava, sim, presente na vida de todos, todos ali trabalhavam freelancers ou não, tinham responsabilidades e desejos e participavam dos processos decisórios em seus tempos livres da “vida real”.

Não estávamos em um coletivo de artistas – do qual tive a oportunidade de participar algumas vezes – e no qual se privilegia uma conectividade mais ligada à subjetividade para que o fazer artístico se sobreponha. Havia nesse grupo de jornalistas, produtores etc. (e até alguns artistas) um senso prático. Embora isso seja paradigmático, havia uma necessidade de ação e existiam ferramentas muito claras para viabilizar as ideias. Todos ali sabiam escrever projetos, comunicá-los, prestar contas, interagir

16 Fernando Birri citado por Eduardo Galeano in 'Las palabras andantes' - p. 310, de Eduardo Galeano, José Borges - Publicado por Siglo XXI, 1994.

com o sistema de cultura vigente, porém estavam optando por não seguir os mapas, mas sim pegar o caminho do labirinto.

Uma das particularidades de intensidade do grupo era que, para além de uma proposta de transformação do olhar para a cidade por meio do que a arte e a cultura propunham intrinsecamente, ocorria uma mudança de olhar para si mesmo através de seus processos decisórios. Cada pessoa presente em cada reunião ou a cada discussão de e-mail saía invariavelmente transformada, pois não estava somente defendendo uma opinião, uma ideia, uma utopia; estava questionando sua própria forma de ouvir e de se comunicar com o outro por conta da diversidade de olhares e experiências de cada um do grupo.

Eu estava de retorno ao Brasil após 14 anos, de volta a esta cidade que é a minha. Essa volta estava imbuída de muitas emoções e de muita incerteza. O BXC representava, de certo modo, estar próxima de uma visão utópica de cidade, e era muito bom estar em ação e perto de um grupo tão radical – pois isso me permitia vislumbrar as possibilidades de participação que podia ter na construção da cidade em que eu queria viver.

Questionei em minhas entrevistas alguns pontos sobre a horizontalidade desses processos, baseada na minha participação e na minha sensação enquanto indivíduo, o qual, embora tendo a possibilidade de colocação, não se sentia fazendo parte de algumas decisões. Durante processos decisórios em grupo que não incluem a votação, o consenso só é atingido após muita discussão, pois quando um argumento era colocado, inclusive pela natureza de diversidade do grupo, havia sempre um contraponto. Nem todos tinham repertório para falar das diferentes linguagens abordadas - tecnologia, comunicação, produção cultural, urbanismo, ocupação, espaço público; se alguns dominavam esses temas por estudo ou prática profissional, outros ainda se aproximavam somente por interesse ou curiosidade. Ora, sendo os níveis de repertório diferentes, contava muito a questão do carisma na hora de convencer do seu argumento e de diluir o contraponto.

Lucas comenta: “Concordo que o carisma conta muito, claro que tem processos mais ou menos abertos e mais ou menos confortáveis, mas tem uma coisa que é política. No limite você sabe o seu quórum, você primeiro dá uma ideia numa conversa com duas ou três pessoas”. Para Malu, “Deu para ver na prática que horizontalidade é possível, mas que tem sempre quem puxa, alguém que consegue ver o todo e além disso toma a dianteira para ação. Tomar iniciativa não quer dizer tomar a decisão mas jogar a questão para o grupo e articular a discussão. Não seria melhor com votação; o tempo não é perdido, foi importante como processo de aprendizado e de gestão”. Para Evelyn, esse é um ponto importante a ser tocado “Eu vivia brigando e eu era sempre a quarta ou a quinta pessoa que falava, brigando para outras pessoas falarem. Mas me colocando o espelho eu estava igual à minha crítica, porque sempre eu quem contrapunha. Era horizontal? Era.

Qualquer um podia entrar ou sair quando quisesse, e se colocar quando quisesse, mas esta construção do discurso em grupo era a base de muito suor e muita gente desistiu por isso”. Para Thiago, “Isso era muito bom, mas agora, três anos depois, é questionável o sistema, porque você dá mais voz à pessoa que tem maior persuasão”. Essa era também a minha percepção na época. Eu que estava justamente numa posição de ter menos repertório para entender a cena da produção e da gestão cultural na cidade e menos ainda do contexto de ocupação do espaço público e dos contextos políticos de proibição, emitia timidamente algumas de minhas ideias surgidas de minhas experiências culturais e andanças profissionais de 14 anos fora do Brasil e de recém (1 mês) retornada à cidade.

Nota-se que era importante nesse grupo a questão da individualidade, da história e o percurso de cada um. Era um grupo feito de afinidades e utopias, costuradas por ideias e por ações.



ARTISTAS, AS RUAS SÃO PARA DANÇAR!

Uma das minhas hipóteses iniciais era de que o festival teria contribuído para mudar o paradigma da relação dos artistas participantes não só com o espaço público, mas também com as relações hierárquicas de curadoria, produção cultural e mostrado que eles podiam ser proponentes e não só se subjugarem à lógica de mecenato, departamentos de marketing, editais e leis de incentivo, pelo menos não em todos os seus processos criativos. Também teria contribuído para que eles soubessem que podiam, vez ou outra, sair do *modus operandi* vigente no mercado cultural. Essa hipótese partia da minha expectativa pessoal na época em que participei do festival. Interessava-me muito ver o artista de um modo tão amplo: proponente, realizador, em contato com o público de forma tão direta e sem intermediação, em posição de troca e escuta. Infelizmente este artigo não pôde abranger a dimensão do artista nem a do público como desejado, porém, posso fazer uma breve análise baseada na visão dos entrevistados, na minha própria, e nos depoimentos de duas artistas.

É preciso se dizer que havia muitos tipos de artistas. Linguagens variadas como teatro, dança, circo, música, audiovisual, performance, entre outros, e artistas com diferentes abordagens. Havia os artistas que estavam mais acostumados a trabalhar na rua, no espaço público, a lidar com o público neste contexto e com situações adversas ou inesperadas, mas que tinham ao mesmo tempo vontade de estar no guarda-chuva do BXC, sobretudo naquele contexto proibitivo que a cidade vivia no primeiro festival; como também havia os que se interessaram em simplesmente fazer parte de um festival cultural, sem se aprofundarem especialmente na questão da ocupação ou da relação com aquele público específico.

Tudo isso era válido de acordo com as regras estabelecidas. Embora não seja consenso entre os entrevistados, para Lucas “Quem participou da chamada pública sabia onde estava. Havia um espírito de mutirão, e a ideia de fazer acontecer pairava entre os artistas”. Evelyn comentou: “A gente se preparou muito e a gente tinha cartilhas prontas, passos prapara a dançadança, mas não sei se a gente soube se comunicar”. Para Malu, não era só o financiamento coletivo um novo paradigma para os artistas, “Mas a possibilidade de integrar trocas entre os artistas, emprestar material, equipamento, criar interação era muito interessante também”.

Do primeiro para o segundo festival, muita coisa mudou no que se refere aos artistas na opinião de todos os entrevistados. Alguns voltaram em 2013, porém como conta Thiago “Houve muitos problemas com os artistas que não entenderam a metodologia e a proposta. Apesar de haver muita informação no site houve um real problema de comunicação.”

O Festival havia sido capa da Folha de São Paulo e do Estado de São Paulo em duas edições e esse “prestígio” gerou inscrições de pessoas e grupos que não necessariamente tinham entendido que a proposta era colaborativa e autogestionada, que não havia uma grande estrutura por trás e deveria haver um esforço para a divulgação não só do festivalfestival, mas como também do crowdfunding. Houve muita desistência por não haver a estrutura esperada de um festival cultural nos moldes em vigor.

Alguns artistas se sentiram desamparados no modelo de cuidadoria, outros como os do coletivo Metanol se juntaram ao grupo e hoje protagonizam ações na rua, coisa nunca feita antes da participação no festival. Há ainda outros que participaram por terem uma penetração política em sua ação artística, mas que não se restringem a este universo e dialogam com outros atores da vida cultural da cidade; este é o caso de artistas que participaram em 2014 da exposição Cidade Gráfica no Itaú Cultural com um vídeo sobre uma performance de dança realizada no BXC em 2012. Isto é muito interessante, para Thiago “No Brasil há uma dificuldade de se pensar tanto em espaço público para ativismo artístico, como em espaço público para arte”.

Acredito que, para os artistas que participaram, o festival não tenha contribuído especificamente para que eles concluíssem que podiam ocupar as ruas, mas sim para inscrevê-los numa discussão coletiva e maior de ocupação da cidade



OS PÚBLICOS

O público, ou os públicos do Festival BXC, permanece sendo a maior incógnita quando o assunto é mencionado aos meus entrevistados, o tema sobre o qual menos se tem hipóteses ou opiniões. Embora no início do processo deste trabalho essa fosse minha maior curiosidade, vi que eu não teria nem tempo nem ferramentas para investigar adequadamente o impacto do festival no público. Esse assunto me interessaria especialmente, pois partia da hipótese de que muitas pessoas que assistiram ao festival não teriam hábitos culturais relacionados a algumas das linguagens propostas, e que talvez o BXC tivesse sido a primeira oportunidade de entrar em contato com um espetáculo de dança, por exemplo. Seria interessante perceber se, para o público, o fato de conhecer novas linguagens aliando duas variáveis - uma descoberta fora de um contexto institucional de lugar cultural e o fato de essa descoberta ser no seu espaço de passagem cotidiano - impactaria seus futuros hábitos culturais de alguma forma. Embora esse encontro ou descoberta não fosse o objetivo do BXC, a meu ver, fomentar o relacionamento com a arte, os artistas e o conhecimento de novas possibilidades de se estar no mundo contribui inevitavelmente para a vida urbana e para a possibilidade de refletir, questionar, se inserir e ser um cidadão mais inteiro, ocupando seu espaço na cidade. Mesmo que o Centro de São Paulo seja recheado de espaços culturais muitas vezes gratuitos, ainda permanece uma aura de erudição que impede muitas

peças de se aproximarem de algumas atividades culturais.¹⁷ Pareceu-me algo que saltava aos olhos no festival e que era importante para a cidade tanto quanto a ocupação, sendo inclusive pontos intrinsecamente ligados. Esse não foi um assunto que veio à tona nas entrevistas, não que não houvesse interesse, mas para todos, inclusão e diversidade estavam essencialmente ligadas, estavam no cerne da ação, era um consenso tão profundo, que imbuía todas as propostas e não precisava sequer entrar na discussão. A rua é diversidade. Ocupar com diversidade é incluir, está implícito, explicitar seria levantar uma bandeira e não era o objetivo do BXC.

Parece-me claro que o público veio, que ele era diverso e que interagiu uns com os outros e com os artistas - em várias ocasiões se pôde observar, pessoas de diferentes universos trocando impressões, endereços nas redes sociais, sorrisos e copos de cerveja. Malu conta um momento no Largo do Arouche narrado por um dos cuidadores. “Havia públicos diferentes: o craqueiro, o jovem, o velhinho. Acredito que mais que um impacto nos hábitos culturais, houve um impacto na ocupação dos espaços por onde o BXC passou a partir de 2012”.

Houve, porém, conflitos com a vizinhança de algumas regiões sobretudo por conta do barulho. No Minhocão havia essa divisão, porém predominava os que iam para as janelas e saíam de seus televisores para assistir algo sem mesmo precisar sair de casa com uma alegria que se percebia pelos sorrisos estampados e por algumas mensagens deixadas nas janelas, com a inscrição “Voltem Sempre”. Existia também o público que vinha de outras regiões e que nunca tinha pisado no centro da cidade. Para Evelyn, porém, em um dado momento se percebeu, no segundo festival, que “Virou um serviço, as pessoas tinham a mesma atitude de estar numa balada, comentavam que ‘não tinha comida, não tinha banheiro, o som estava ruim’, as pessoas não entenderam nada, estavam esperando um produto. Não era um serviço, era política, era outra discussão: Por que você não está aqui em outros dias? Por que você tem medo de estar no centro?”. Lucas acredita que, em termos de paradigmas de ideias, “Falamos para os nossos amigos, para os nossos pares, não quebramos a barreira”. Claro que essa questão é sem consenso, como outras, e restará a subjetividade da opinião de cada um. Existe hoje em dia mais pessoas no Minhocão e arredores circulando e assistindo a espetáculos, animações etc., existe mais ocupação em termos visuais de quantidade e esse processo foi iniciado em 2012 com o festival, porém saber se isso mudou a discussão desse espaço para o público é algo que este artigo infelizmente não conseguirá concluir.

17 Referência - Botelho, Isaura Centros culturais e a formação de novos públicos. Percepções, Cinco questões sobre políticas culturais. Itaú cultural. 2010

ENTRE O PRIMEIRO E O SEGUNDO FESTIVAL, A CIDADE FERVE

Em julho de 2012 nasceu um filhote do festival, a festa Junina no Minhocão. Uso esse termo por achar que se em muitos pontos o evento continha os mesmos ideais do festival BXC. Embora seu embrião tenha sido gerado nas reuniões da CCD e tenha contado com o apoio da lista de e-mails do Festival na comunicação e captação via *crowdfunding*, na verdade, ela contava com um grupo diferente de pessoas organizando o que entendia ser pertinente à escolha das atividades que ocorreriam na festa. A festa estava circunscrita somente ao Minhocão e a um tema e, embora houvesse em comum o aspecto da ocupação do espaço público, e que claro, festa junina faça indiscutivelmente parte da vida cultural do brasileiro, ela não está necessariamente ligada a linguagens artísticas. Era sem dúvida uma ação fruto do festival, e fruto da “contaminação” de um grupo de pessoas que tinha percebido que nas ruas se podia dançar entre outras tantas possibilidades. Numa sociedade em que “existe o espaço do consumo” e “o consumo do espaço”¹⁸, a festa contribuiu para várias reflexões interessantes, pois como não havia as tradicionais barracas de vendas de produtos e comestíveis, as pessoas eram incentivadas a levarem seu alimento para compartilhar num piquenique coletivo, e isso em si criava questionamento no passante desavisado e em muitos participantes do *crowdfunding* também.

A campanha de Fernando Haddad para a prefeitura de São Paulo, no meio de 2012, estava num de seus momentos decisórios, Russomano subia nas pesquisas e a esquerda se articulava contra a possibilidade de um candidato ainda mais reacionário que Kassab ganhar as eleições. Colaboradores de Haddad se aproximaram nesta época do BXC querendo entender como era o funcionamento e buscando um diálogo. O grupo, entre muitas discussões de prós e de contras, optou por não se aproximar, pois sendo apartidário, se visse um candidato, teria que ver todos. Percebeu-se mais tarde que havia um desejo dos próximos de Haddad de que o BXC articulasse o que veio a ser o #Existe amor em SP. Ainda que não tenha participado do movimento, o BXC é citado no livro de Savazoni como uma rede de ativismo inspiradora dessa reunião de coletivos:

18 Citação a Sabrina Duran do Projeto jornalístico Arquitetura da Gentrificação

“Esse processo (BXC) também teve início na Casa da Cultura Digital, e partia da inquietação de alguns dos integrantes de nossa rede, em especial dos produtores culturais, com o cerceamento as expressões livres nas ruas da cidade, em especial na região central, onde se encontra nossa sede. Esse grupo propôs então à criação de um festival nas imediações do Minhocão, uma via elevada que corta alguns bairros centrais, e esse festival acabou se tornando uma rede de ativismo pelo direito à cidade, que inclusive pode ser considerada um dos embriões e inspiradores do #ExisteAmoremSP.”¹⁹

Em 2013 - ano do segundo festival - com a eleição de Haddad como prefeito da cidade de São Paulo, havia muita especulação sobre os rumos que a cidade iria tomar.

Havia da parte de alguns a expectativa de que o festival se tornasse um movimento, que pautasse políticas públicas, que se tornasse uma nova forma de ativismo para militar pela arte e pela produção cultural. Da parte de outros, que houvesse mais ocupação, que se voltasse a discutir o espaço público no próprio espaço público. Para o segundo festival, houve uma organização melhor do trabalho, uma melhor estruturação e objetividade. A começar pela própria metodologia que, se em 2012 fez o *crowd-funding* primeiro para depois fazer a chamada pública aos artistas - o que foi apontado por muitos como “um erro”-, em 2013, fez o inverso, chamada pública e consequente financiamento coletivo a partir das necessidades.

O que parecia ser o mais coerente era paradigmaticamente o caminho mais rápido para se separar da utopia e entrar na realidade por um labirinto intrincado. O que parecia ser um mapa de ação lógica foi, para muitos, “um tiro no pé” que impedia de caminhar.

Naquele ano mais de 560 atividades se inscreveram para o festival. Espantados olhávamos para as inscrições subindo no site. Era esperado o dobro de atividades, nunca o quántuplo.

Se esse dado poderia demonstrar uma grande adesão dos artistas a uma proposta colaborativa e de autogestão, quando se percebeu que mais de 50 % dos inscritos eram bandas de música, buscou-se uma reflexão mais profunda sobre a comunicação e a metodologia empregadas. Para Malu, “Isso é uma questão de hábito cultural, as pessoas estão habituada a que na rua o que acontece é música”. Havia inscrições de pequenas bandas desconhecidas, mas também artistas que já tinham prestígio e queriam fazer parte do guarda-chuva do festival, como a banda Eddie e a Gretchen. Termos como horizontalidade, colaborativismo e financiamento coletivo não eram decifrados por alguns proponentes que pediam equipamentos e estruturas como se estivessem num festival tradicional de música. Mesmo assim, mais de 400 atividades aconteceram entre 5 e 14 de abril de 2013, sendo metade das intervenções de música e o restante das

19 Savazoni, Rodrigo - A onda rosa choque. p. 34 da versão digital

mais diversas linguagens. Via crowdfunding foram arrecadados cerca de 72 mil reais, dos 62 mil pedidos na campanha.

Foi-se percebendo, no processo de distribuição da programação nos locais, que era inviável a mistura de linguagens e a circulação da cuidadora; as tarefas foram divididas e quem estava na sala de programação, como eu, não participou da discussão do orçamento ou da comunicação. Havia duas possibilidades diante desse impasse: ou entrar na lógica dos produtores da vida real, que vão encarar os problemas de forma mais prática e considerar que, em termos de logística, o ideal é juntar o mesmo tipo de atividade artística num só local; ou cair na lógica de mercado, que é a escolha ou curadoria, ou seja, diminuir o número de atividades para manter a metodologia de diversidade de linguagens em cada local e circulação dos cuidadores intermediando o diálogo. “Caiu-se na lógica do produtor, mas não sem frustração”, apontou Thiago. Então, no segundo festival, não só a metodologia de financiamento foi mudada como também a de curadoria. Não existia mais a figura do cuidador do artista, ou da atividade, havia o cuidador do espaço, Largo do Arouche, Santa Cecília, Praça Marechal etc. Havia uma “convocação” à eficiência, à realização de tudo, e daí vinha a frustração, pois nessa conjuntura o mundo real batia à porta e não havia mais possibilidade de experimentação.

Diante de um contexto de extremo desgaste do segundo festival, de estresse e cansaço relatados pelos entrevistados, havia muita reticência para a realização de um terceiro festival. Numa iniciativa voluntária, colaborativa e sem fins lucrativos, se não houver satisfação para os participantes, não há por que ser feito simplesmente. Havia no ar uma falta de encantamento. Um provável crescimento do número de inscritos em uma terceira edição parecia apontar para inviabilização do festival, pois os cuidadores que eram voluntários não aumentavam em número proporcional aos artistas, pelo contrário, muitas pessoas se desligaram do grupo nesse período. Essas questões foram então levantadas via lista de e-mails e em reuniões presenciais, e as constatações levantadas encaminham as pessoas para uma terceira mudança de metodologia.

A MORTE DO CUIDADOR

A proposta do terceiro festival era de que não se entrasse nem como produtor nem como cuidador. Para Thiago, “Se foram 2 anos tentando mostrar para o artista que ele pode ocupar o espaço público, por que então no terceiro não se tentar demonstrar isso? Se 500 atividades se cadastraram no segundo, é porque uma parte dos artistas já tinha entendido a ideia”. Outra proposta era não fazer financiamento coletivo e chamada

pública. O *crowdfunding* era utilizado sobretudo para compra de equipamentos e vista a quantidade adquirida no festival anterior, não seria sequer necessário. O festival então funcionaria como uma plataforma digital em que os proponentes se inscreveriam, situando-se em termos de espaço e de tempo, se posicionaria para o empréstimo dos equipamentos, funcionando igualmente como um guarda-chuva, centralizando a comunicação e a divulgação.

Morria o cuidador, conceito que era o coração do festival, em minha visão. Malu, sobre o assunto, comentou: “Não sei se a gente chegou a esse ponto, é interessante radicalizar o processo, a experimentação é válida, mas só daqui a 10 anos daria para fazer isso, é um processo de longa duração”. Para Thiago, “Foi emblemático, mas não funcionou”. Acredito que no segundo, de certa forma, já se tinha experimentado a morte do cuidador (não na teoria, mas na prática) que tinha a função da montagem de equipamentos em um ritmo frenético de produção, sem momentos para acompanhar as atividades. Na terceira edição do festival BXC, houve 30 atividades inscritas e cerca de 14 a 17 aconteceram efetivamente; somente uma solicitou equipamento. Houve menos divulgação por conta de não haver financiamento coletivo e pouca cobertura da mídia, o que gerou também muito menos público e conseqüentemente menos ocupação.



CONCLUSÃO

Cada um dos meus entrevistados tem uma visão ligeiramente diferente do que mudou na cidade depois do BXC. Acredito que porque façam uma conexão direta com suas histórias de vida, e, portanto, caminhem pelo lugar da subjetividade. Nisso há consenso, em termos pessoais, foi um divisor de águas para cada um deles. Outro consenso é o de que há mais ocupação do espaço público por meio de movimentos, grupos e coletivos. Para Malu, a partir do BXC, as pessoas se perguntaram “Por que não? Movimentos latentes explodiram como a Batata precisa de você, o Parque

Augusta, movimentos de agricultura urbana, #Existeamor emSP, Festa Jjunina no Minhocão... Foi no momento da virada de gestão, e a gestão nova endossou os movimentos”.

Acredito que, mesmo se a experiência em todas as suas possibilidades tenha ficado muitas vezes restrita ao âmbito de quem a viveu, foi muito intensa e inegavelmente circulou pela cidade, pois muitos dos integrantes estão envolvidos em outros movimentos atualmente ativos em São Paulo, não somente pelo centro. Malu afirma: “O BXC é minha utopia possível porque ele não faz concessões. Não tinha cachê para os artistas, o dinheiro era pouco, mas era pensado para ocupação, era um movimento. Talvez não precise ter o festival todo ano, ele se diluiu e tudo bem, o interessante são as relações criadas.”

Embora as nomenclaturas movimento, *grupo*, coletivo (de produtores, articuladores, agitadores) sejam rejeitadas por uns e abraçadas por outros, o fato é que, ainda que não se tenha criado uma narrativa própria, em muitos casos houve influência. Observa-se, não só no impulso de novos movimentos, na circulação dos integrantes em espaços diversos para palestrar sobre o assunto, mas também na influência em algumas políticas públicas. A Virada Cultural de 2014, por exemplo, recebeu a instalação dos balanços feita no Minhocão na edição de 2013 do Festival. Para Evelyn, o edital Redes e Ruas “mostra bem isto”; em outro âmbito, Evelyn comenta que o edital Rumos do Itaú Cultural se modificou também (“Em 2013, o Rumos Itaú Cultural apresentou mudanças profundas e estruturais em seu conceito, fruto do diálogo entre artistas, produtores, pesquisadores, cientistas e gestores da instituição.”)²⁰.

Atualmente o desejo de grande parte dos participantes é o da realização colaborativa de um livro contando a experiência, inclusive com os artistas. Hoje em dia o BXC tem funcionado como uma plataforma que empresta os equipamentos, que são de todos, para realização de atividades gratuitas na rua.

«O Festival BaixoCentro demonstra que a vida cultural urbana não é feita apenas de instituições. Nosso intuito foi o de exemplificar que as leis já garantem o direito de ocupação, que não é necessário pedir autorização para órgãos públicos para organizar uma oficina de estêncil, um cinema ao ar livre ou um show em horário comercial em uma praça pública. Legalmente, as ruas e praças já nasceram como palcos para arte, como lugares de encontro e expressão. E isso é um direito do cidadão, só cabe a ele usá-las para dançar.”²¹

20 trecho do edital - Fonte - <http://rumositaucultural.org.br/como-funciona>

21 Trecho de um texto de Thiago intitulado 'Humanização Urbanística' para o site do Ateliê 397 em setembro de 2012. - <http://ateli397.com/baixo-centro/>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mario. *Poesias Completas. Lira Paulistana. Quando eu Morrer*. Círculo do Livro, São Paulo, s/data
- AUGÉ, Marc. *Não lugares- Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Papyrus. 9ª edição. 2012
- BOTELHO, Isaura. *Centros culturais e a formação de novos públicos*. Percepções, Cinco questões sobre políticas culturais. Itaú cultural. 2010
- BOTELHO, Isaura. *Os públicos da cultura: desafios para as políticas culturais*. Revista Observatório Itaú Cultural numero12. 2011.
- FREIRE, Cristina - *Além dos mapas - Os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. Sesc /Annablume. 1997
- MORENO, Julio. *O futuro das cidades*. Senac São Paulo. 2ª edição. 2001
- SANTOS, Laymert Garcia. *A Arte na cidade: entre a deslocalização e o deslocamento*. Coleção Arte/Cidade - *A cidade e seus fluxos*. Marca d'Água. 1994
- SAVAZONI, Rodrigo. *A Onda Rosa Choque - Reflexões Sobre Redes, Cultura e Política Contemporânea*. Azougue Editorial. 2013

WEB

- www.atelie397.com
- www.baixocentro.org
- www.baixacultura.org
- www.carolvelasquezamerica.blogspot.com.br
- www.catarse.me
- www.correiodobrasil.com.br
- www.femininaintuicao.com.br
- www.noticiasbr.com.br
- www.rumositaucultural.org.br
- www.raquelrolnik.wordpress.com

EXPERIENCIAR MUSEUS: UM OLHAR SOBRE O MUSEU DA PESSOA

Rosana Miziara¹

RESUMO: O artigo propõe uma reflexão a partir de exemplos de práticas museológicas do Museu da Pessoa – que trabalha com a memória oral – sobre o tipo de experiência que um museu pode oferecer a seu público e qual o papel dos museus no mundo contemporâneo. Dois exemplos de ação do museu são apresentados: o primeiro, de 2010, quando foi redesenhada a cabine de captação de depoimentos, o que permitiu levar para as comunidades a possibilidade de experienciarem o Museu da Pessoa para além de seus muros; o segundo, de 2014, trouxe para o museu a captação de histórias de transexuais e travestis que trabalham sobretudo na rua Major Sertório, região central da cidade de São Paulo.

PALAVRAS-CHAVE: museu; Museu da Pessoa; memória oral; público; identidade.

ABSTRACT: The article proposes a reflection, from examples of museological practices of the Museum of the Person, who works with the oral memory, about the kind of experience that a museum can offer to your audience and what the role of the museums in the contemporary world. Two examples of actions of the museum are presented. The first, in 2010, when the cabin that makes the records of the stories outside the museum was redesigned, which enabled to communities take the chance for experiencing the Museum of the Person beyond its walls. The second, in 2014, brought to the museum, to the captation of their stories, transsexuals and transvestites who work mainly in the street Major Sertório, central region of São Paulo.

KEYWORDS: museum; Museum of the Person; oral memory; public; identity.

“As memórias de mim mesmo me ajudaram a entender as tramas das quais fiz parte”

Paulo Freire (entrevistado pelo Museu da Pessoa em 1992)

Nos idos de 1986, discutiam-se a validade e a questão da veracidade histórica do relato oral. No último ano da faculdade, 1989, fui estagiária do Departamento do Patrimônio Histórico (DPH) da cidade de São Paulo (SMC), onde trabalhei num projeto inovador sobre memória oral da cidade

¹ Doutoranda em História pela PUC-SP e coordenadora do Museu da Pessoa.

de São Paulo, coordenado pela professora e socióloga Maria Célia Paolli, que foi convidada pela então secretária de cultura Marilena Chaui para implementar esse programa. Essa experiência me levou a fazer parte dos quadros daquela secretaria naquele período em que o grande desafio era a implementação da política de cidadania cultural².

Em 1992, participei do Congresso Internacional “Patrimônio Histórico e Cidadania”, promovido pelo DPH/SMC-SP. O título do cartaz que chamava para o Congresso – assim como o da publicação que reuniu parte do material nele apresentado – era “O direito à memória”. A professora Maria Clementina Pereira da Cunha, chefe de divisão no DPH, ressalta, no início da apresentação da publicação: “concebida para ser uma simples chamada no cartaz do Congresso, a expressão – O direito à memória – transformou-se em um slogan rapidamente incorporado pelos especialistas presentes ao encontro, e tornou-se objeto de um debate que apenas se inicia em nosso país” (Cunha, 1992, p. 9). A questão básica, que se colocava naquele momento, é o quanto o direito ao passado constitui-se como uma das dimensões fundamentais da plena cidadania. Nessa mesma época, houve um seminário, no Museu da Imagem e do Som de São Paulo, sobre memória oral, com o historiador Paul Thompson.

Em 1998, apareceu uma oportunidade e me candidatei para trabalhar no Museu da Pessoa, onde permaneci por seis anos, ocasião em que me tornei sócia-fundadora do Instituto Museu da Pessoa.net. Em agosto de 2003, o Museu da Pessoa organizou, juntamente com o Sesc São Paulo, o seminário “Memória, Rede e Mudança Social”. Naquele momento, reuniram-se estudantes, profissionais, pesquisadores e líderes comunitários para discutir como estes temas – memória, redes e mudança social – se entrelaçavam. O encontro deu origem a uma publicação, História falada: memória, rede e mudança social (Worcmán; Pereira, 2006).

Em 2010, fui convidada a voltar para o Museu da Pessoa, onde me tornei coordenadora do programa “Conte sua História”. O desafio que se colocava era como desenvolver as “ações culturais” do Museu da Pessoa, que é essencialmente um museu virtual com uma pequena sede física no bairro da Vila Madalena, em São Paulo.

Ingressar no Curso Sesc de Gestão Cultural do CPF me proporcionou transformar o desafio de voltar ao Museu da Pessoa em reflexão para o meu TCC, o que contribuiu para pensar sobre algumas práticas de atuação do Museu da Pessoa e suas relações com os diferentes tipos de públicos. Essa questão aparentemente simples pode ser provocadora no sentido de nos levar a uma questão de base maior que é pensar, após vinte e quatro anos de existência, que Museu podemos e queremos ser e de que maneiras podemos atuar a partir desse entendimento.

Para desenvolver este artigo, vou me valer de um estudo de caso de ação do Museu da Pessoa. Trata-se da instalação da unidade móvel do

Museu no Jardim Silvina, bairro de São Bernardo do Campo, dentro do projeto “Minha Casa Minha Vida”. Além desse estudo de caso, tratarei da parceria que fizemos com o Instituto Cultural Barong, que trabalha com os direitos de travestis e transexuais.

Neste percurso, destaco algumas questões que se colocam na discussão contemporânea no universo dos museus: 1. Que experiências o público pode ter quando visita um museu?; 2. Qual espaço um museu com a proposta do Museu da Pessoa pode ocupar na cidade e no país?; 3. Como se dá o processo de mediação entre o Museu da Pessoa e o seu público?

A museóloga Rosali Maria Nunes Henriques, colaboradora do Museu da Pessoa desde a sua fundação e cuja dissertação de mestrado é referência obrigatória para se estudar a história do Museu da Pessoa, salienta que

a partir das mudanças do conceito de patrimônio surgiu uma nova visão de uma museologia mais participativa, através do movimento da Nova Museologia. A partir dos anos 60, muda-se a concepção de museu, mas também do público, que deixa de ser um mero observador e passa a participar ativamente do processo museológico.

(Henriques, 2004, p. 41).

Em agosto de 2013, participei do ICOM (International Council of Museums) que aconteceu no Rio de Janeiro. Eram 35 comitês temáticos, e participei do Intercom, o comitê dos direitos humanos, o qual me pareceu ser o que mais diretamente se relacionava com as questões que se colocavam (e se colocam) para o Museu da Pessoa. A participação no ICOM me propiciou perceber como esse museu está em consonância com seu tempo, podendo intercambiar experiências com outros museus e, sobretudo, aprender com experiências de outras iniciativas que acontecem fora desses espaços.

Segundo o diretor do British Museum David Flemming, na palestra “Museums and Human Rights”, os museus devem fazer parte dos direitos humanos. Isso é uma ideia relativamente nova e controversa. Os museus devem ser socialmente responsáveis, já que desempenham um papel importante na geração de justiça social, aceitando todos os tipos de público, por isso a preservação dos direitos humanos deveria residir no coração dos museus. Hoje existe uma tendência em se ter mais interesse pelas pessoas do que pelas obras, e isso atrai mais público, na medida em que pessoas se identificam com pessoas.

Por meio de atividades educativas podemos transformar as pessoas, o que seria dar um passo além de formar somente coleções, que não deveria ser a finalidade última desses espaços culturais. O trabalho com a comunidade tem que ganhar uma relevância maior. Um museu que trabalha no campo dos direitos humanos proporciona uma experiência com a emoção, e é necessário um vínculo emocional para aprender. Estamos trabalhando

com questões humanas diversas quando trabalhamos com direitos humanos: negros, homossexuais, índios, pobres, trata-se de um desafio de coragem. Flemming concluiu sua palestra dizendo que os museus precisam de parceiros – ONGs, instituições – para os temas que quer abordar. Isso é um benefício para a causa, porque o Museu tem público.

A museóloga Ying Lai, por sua vez, na palestra “The Mobile Museum Social Inclusion and Art Practices in Twain”, afirmou que o grande desafio hoje é aumentar a acessibilidade aos museus. No museu em que trabalha, Museum of Contemporary Art, em Taipei, existe o projeto “Art Express”. Trata-se da unidade móvel desse museu, meio que permite atingir um público maior e que se alia à atividade educativa. Em um ano atingiu 30.000 alunos, número trinta vezes maior que o público do Museu. Ela destacou outro programa vinculado ao museu, o “Arte para Todos”, que acontece nos centros comunitários, casas de repouso, hospitais.

No Camboja, entre 1975 e 1979, três milhões de pessoas foram assassinadas; uma geração inteira desapareceu, sendo que 75% da população têm menos de 25 anos de idade. Essa geração cresceu sem referências culturais, pois seus pais e avós foram dizimados. Existem cerca de vinte grupos de diferentes minorias. Lá existia o Cambodian Museum e o Museu Imperial, lugares para brancos e turistas. Maria Fernandez Sabau, consultora da UNESCO, na palestra “Museums for peace and memory: the revival of Cambodia” tratou de sua experiência no projeto do Museu Ecoglobal, para ser ocupado pelas minorias, um ecomuseu da destruição. O desafio que se colocava era como atrair e se conectar com histórias locais e como reconhecer o contemporâneo. Essa experiência de integrar minorias fez com que as pessoas se orgulhassem de suas tradições, como, por exemplo, aprender sobre os remédios e sobre como eram as florestas. Nesse caso, o Museu Ecoglobal serviu como uma ferramenta de mudança e não simplesmente como local de preservação.

O ex-secretário de cultura de Medelin, Jorge Melguiso, lançou a questão que intitulou sua palestra: “O que deve acontecer quando você sai de um Museu?” Nela, chama atenção para a necessidade de ressignificação da palavra “museu”. Para ele, o que está em jogo é a divisão em salas de exibição e gestão de projetos culturais. Pergunta ainda: “qual o papel dos museus na construção da cidadania?” Para Melguiso, o museu deve ser uma *Ágora*. Um museu tem que conter muitos museus, que devem sair da metalinguagem da arte, sair de suas próprias coleções e transformar-se em uma renovada vocação social. A tarefa de um museu é construir, com as comunidades, um relato que lhes é próprio, que interpele o relato oficial da história. Existe uma necessidade premente em se aprofundar os museus de territórios, museus itinerantes e de comunidades, uma vez que precisam ter responsabilidade sobre seu território imediato, sobre seu bairro, sobre sua comunidade.

É dentro dessa perspectiva de museu comprometido com as questões sociais de seu tempo, que insiro a atuação do Museu da Pessoa. De que maneira os diferentes públicos podem experienciar museus, para além da acepção do modelo clássico? Experienciar é verbo transitivo direto que significa ensaiar, verificar as qualidades de, pôr à prova; experimentar uma ponte, conhecer por experiência, sentir; experimentar alegria, sofrer, suportar, experimentar dificuldades; portanto sinônimo de experimentar. E subjacente a experienciar, está a prática de mediação. Aqui destaco a concepção de mediação definida por José Márcio Barros: “pensar a mediação como espaço de diálogos, espaço de trânsitos e trocas informacionais, simbólicas e subjetivas” (Barros, 2014, p. 15).

Em relação ao conceito de público, vale ressaltar a concepção de público destacada por Isaura Botelho e Maria Carolina Vasconcelos Oliveira:

o indivíduo deve ser considerado como ator do jogo cultural e não apenas como público; acreditamos que o paradigma de “democratização cultural”, que ainda sobrevive em certa medida, desde a década de 1960, deve evoluir para uma noção de democracia cultural, que considera a cultura em suas mais diversas manifestações, e os públicos em sua diversidade.

(Botelho; Oliveira, 2010, p. 15).

Dessa maneira, este trabalho se propõe a refletir sobre “experienciar” museus, a partir de um olhar sobre o Museu da Pessoa. Minhas inquietações a respeito das temáticas levantadas encontram-se nas três partes que compõem este artigo. Na primeira parte, sublinho os conceitos norteadores do Museu; na segunda parte trato do novo desenho da unidade móvel do Museu da Pessoa, “Museu que Anda”, e sua instalação no conjunto habitacional Jardim Silvina, como estudo de caso; na terceira, destaco a parceria do Programa “Conte sua História” com o Instituto Cultural Barong por meio do “SOS Dignidade”, programa que trabalha com os direitos civis de travestis e transexuais.

MUSEU DA PESSOA: ONDE VOCÊ FAZ PARTE DA HISTÓRIA

“Eu nunca me imaginei participar de um museu. Este trabalho é uma vacina contra o complexo de inferioridade”

Marius Gonçalves (entrevistado pelo Museu da Pessoa em 2000)

O Museu da Pessoa, desde a sua origem, pretendia ser um museu cujo acervo fosse as histórias de vida de toda e qualquer pessoa. O seu trabalho está baseado em três eixos: registro, preservação e divulgação de histórias de vida. Para entender a sua trajetória, é importante resgatar as balizas que nortearam sua criação:

A história de cada pessoa é valiosa para a construção de uma memória social. A memória oral abre espaço para a transmissão de experiências que se perdem com o passar das gerações. Coletar e organizar histórias de vida são formas importantes de produzir conhecimento. A história dá senso de identidade e pertencimento e pode estabelecer novos valores sociais. Cidadania inclui o respeito à história e aos valores de cada um. (www.museudapessoa.net)

Em 2001, o Museu incorpora os eixos norteadores para a definição de sua missão: “registrar, preservar e transformar em informação histórias de vida de toda e qualquer pessoa da sociedade, promovendo mudanças sociais por meio da reflexão sobre a identidade e valorização de indivíduos e comunidades” (www.museudapessoa.net). Atualmente, o Museu da Pessoa se define como um “museu virtual e colaborativo” que acredita que

valorizar a diversidade cultural e a história de cada pessoa como patrimônio da humanidade é contribuir para a construção de uma cultura de paz. Nossa principal missão é a de ser um museu aberto e colaborativo que transforme as histórias de vida de toda e qualquer pessoa em fonte de conhecimento, compreensão e conexão entre pessoas e povos. (www.museudapessoa.net)

Importante notar que a sua definição de missão em 2001 e 2015, em sua essência, permanece a mesma, ou seja, valorização da história de vida das pessoas e das comunidades para transformação social, ou seja, a história de vida como conectora dessas transformações sociais ou para a construção de uma cultura da paz. Em 2015, a valorização das comunidades passa a ser entendida como diversidade cultural, inclusive como fruto de uma discussão que vem se colocando na área cultural a respeito do entendimento do que seja “diversidade cultural”.

É preciso tomar cuidado com a expressão “diversidade cultural”, pois ela pode levar a uma noção romântica e a confinamentos das comunidades à sua própria história. Uma espécie de cristalização de seu passado, como discute José Márcio Barros:

O enfrentamento crítico da questão sugere que se vá além da postura que confina a diversidade cultural ao passado, às tradições ou às culturas populares. Demanda também a superação de uma curiosa prática, na qual, em nome de sua proteção, se vê reforçada a preservação de fundamentalismos de matizes as mais distintas.

(Barros, 2009, p. 9)

E aqui reside, a meu ver, a importância das práticas museológicas do Museu da Pessoa ao longo de sua trajetória histórica. A partir de sua metodologia de história oral e práticas de disseminação dos conteúdos produzidos, o Museu vem buscando evidenciar, no passado dos grupos ou

das pessoas, as experiências vividas. E, ao evidenciar tais experiências, podem-se abrir caminhos para questões, expectativas e desafios que se colocam no presente para as próprias pessoas, os próprios grupos, as comunidades, os coletivos, as redes. É a partir desse horizonte que podemos entender a diversidade cultural “como construção, assumindo um papel de fonte de dinamismo social e econômico, capaz de enriquecer a condição humana no século XXI e suscitar novas relações entre memória, a criatividade e a inovação” (Barros, 2009, p. 9).

Para Jesus Martín Barbero, diversidade cultural hoje significa alteridade e multiculturalidade, sendo que a alteridade indica o desafio das culturas diferentes da hegemônica; o que para ele é impossível sem se fazer o vínculo da diferença com a desigualdade social e a discriminação política, ou seja, colocando em primeiro plano a indispensável ligação entre direitos culturais e sociais. Interculturalidade no sentido de que a comunicação é dimensão constitutiva da vida cultural, o que é acentuado hoje, quando algumas das transformações culturais “mais decisivas que estamos vivendo provêm das mutações que a rede tecnológica da comunicação atravessa, mutações que, ao afetar a percepção que as comunidades culturais têm de si mesmas, [afetam] seus modos de construir as identidades” (Martín-Barbero, 2009, p. 155).

A diversidade cultural traz em si a questão das identidades ou da identidade dos grupos, comunidades, pessoas. E aqui podemos cair na armadilha, também, de utilizar identidade simplesmente como sinônimo de raízes e origens, desvinculada do presente. Importante sublinhar a relação entre identidade e relato apontada por Martín Barbero:

O novo imaginário relaciona menos a identidade com essências e muito mais com trajetórias e relatos. Para isso, a polissemia do verbo ‘contar’ se torna amplamente significativa. “Contar” significa tanto narrar histórias como ser considerado pelos outros. O que implica que, para ser reconhecidos, precisamos contar o nosso relato, pois não existe identidade sem narração, já que esta não é somente expressiva, mas sim construtiva do que somos. Para que a pluralidade das culturas do mundo seja politicamente considerada, é indispensável que a diversidade de identidades possa ser contada, narrada.

(Martín-Barbero, 2009, p. 156)

É dentro desse contexto que podemos entender a atuação do Museu da Pessoa, que se propõe a ser um “lugar” onde a diversidade de identidades possa ser contada. Cabe destacar o que Karen Worcman, idealizadora do Museu da Pessoa, enfatiza, na apresentação da publicação *Memória, Rede e Mudança Social*:

Esse é o objetivo do Museu da Pessoa: um mundo onde a tecnologia seja utilizada para articular as narrativas e incentivar cada pessoa, grupo ou comunidade

a ser autor de sua história – própria e coletiva. Podemos vislumbrar um futuro em que a narrativa histórica da sociedade possa conter múltiplas “vozes”, incluindo, sem hierarquia, histórias de vida de indivíduos de todos os segmentos da sociedade e onde a história de cada um será um ponto de nossa teia social.

(Worcman; Vasquez-Pereira, 2006, p. 10)

O desafio contemporâneo dos museus é como abrir espaço para “memórias esquecidas” ou, ainda, como podem transmitir essas memórias para os diferentes tipos de público e a sociedade de maneira geral.

2. TODO MUNDO TEM UMA HISTÓRIA PARA CONTAR

“O objetivo dos museus – presentes e futuros – não deve ser o de representar Estados, mas o de recriar o mundo de seres humanos únicos – os mesmos seres humanos que trabalharam sob regras de opressão por centenas de anos. O futuro dos museus está dentro de nossas próprias casas”

Orham Pamuk

Desde o início do Museu da Pessoa, existia a ideia de se fazer uma cabine de captação de depoimentos para circular em espaços públicos. Claudia Leonor, colaboradora do Museu desde os seus primórdios, lembra:

a cabine era um sonho. Em 1994 a oferecemos ao Metrô, que não comprou a ideia. A primeira cabine que fizemos foi em 2000, em Araraquara, para o lançamento da publicação Memórias do Comércio. Só foi em 2004 que instalamos a cabine no metrô, lotado de pessoas querendo deixar suas histórias registradas. (www.museudapessoa.net)

Em 2010, foi redesenhada a cabine de captação de depoimentos, com o objetivo de levar para as comunidades o Museu da Pessoa para além de seus muros. As pessoas não precisam ir até o Museu para deixar o seu registro ou entrar em contato com parte do acervo, mas o Museu poderia ir até as pessoas para conhecer as suas histórias. O novo desenho, bem como sua produção, foi realizado pelo cenógrafo e diretor de arte Marcelo Larrea. Em cada montagem, oito caixas são abertas e agrupadas de modo a organizar a exposição do acervo e formar um mini estúdio interno onde são gravadas as histórias das pessoas. No lado externo, podem ser vistos trechos de depoimentos que fazem parte do acervo, em vídeos, fotos e textos. O público também pode acessar o portal do Museu da Pessoa por meio de um computador. As oito caixas desmontadas formam quatro paredes estruturais, que seguem a paleta de cores do Museu da Pessoa, formando um retângulo. Depoimentos em vídeos editados do acervo do Museu da Pessoa são exibidos em *looping* por monitores instalados nas paredes da cabine. Frases, retiradas dos depoimentos, ficam passando num *lettering*. Dois monitores de fotografias passam fotos do acervo.

2.1 “MINHA CASA MINHA CARA MINHA VIDA”

A Secretaria de Habitação da Prefeitura de São Bernardo do Campo procurou o Museu da Pessoa manifestando o desejo de registrar as histórias de vida dos moradores dos conjuntos habitacionais que haviam sido inaugurados dentro do programa do Governo Federal “Minha Casa Minha Vida”.

A secretaria nos apresentou a fotógrafa Carol Quintanilha e a produtora Meirake e, juntamente com elas, desenhamos o projeto. Constituímos um grupo de trabalho para desenhar a ação. Vale ressaltar que imediatamente vislumbramos a instalação do “Museu que Anda” nas próprias comunidades atendidas pelo “Minha Casa Minha Vida”.

Inicialmente, o projeto seria desenvolvido nos núcleos habitacionais de Três Marias, Jardim Esmeralda, Jardim Silvina e Sítio Bom Jesus, mas, por falta de recursos, acabou acontecendo somente no núcleo do Jardim Silvina (ex-Oleoduto).

Os objetivos do projeto foram estabelecidos pelo grupo: (1) reconhecer a casa como um processo de maior cidadania; (2) valorizar a comunidade por meio de registro de parte de suas histórias de vida; (3) comunicar as ações para a própria comunidade; (4) fomentar o acesso às ações culturais.

Após vários encontros, o projeto foi tomando corpo, passando a se chamar “Minha Casa Minha Cara Minha Vida”. A proposta consistiu em registrar histórias e o ambiente das casas de pessoas, famílias e comunidades que foram beneficiadas pela política de habitação do município de São Bernardo do Campo. Além dos registros, as próprias comunidades seriam mobilizadas para, como agentes de sua própria história, registrarem outras histórias e imagens de suas habitações. E, como forma de disseminação dos conteúdos produzidos, foram criadas uma coleção virtual no portal, uma publicação e uma instalação, “Histórias nas Paredes”.

O projeto acabou acontecendo em quatro fases. A primeira fase foi de sensibilização e mobilização comunitária. No dia 13/02/2014 a ASP, instituição responsável por contratar o Museu da Pessoa, articulou uma reunião com os síndicos do núcleo habitacional Jardim Silvina e alguns moradores do condomínio, na quadra de uma escola próxima ao conjunto, EMEB Padre Léo Commissari. A ASP fez a mediação entre os moradores, a Secretaria de Habitação e a empreiteira que desenvolveu a obra, mediando, sobretudo, reivindicações e conflitos dos núcleos habitacionais com a prefeitura.

Nesse encontro, foram apresentados o Museu da Pessoa, a proposta de oficina de memória e fotografia e a instalação do Museu que Anda, e aproveitamos para convidar os presentes para participar do projeto e saber o que achavam dele. Foi proposto que cada um dos 46 moradores participantes fizesse a divulgação para os outros moradores do seu prédio.

Os moradores daquele núcleo haviam acabado de se mudar da favela do Oleoduto para os apartamentos e tinham uma série de questões práticas para resolver, como a divisão do valor total das contas de água e luz, as quais vêm por bloco, e havia discordâncias sobre o fato de todos terem que pagar o mesmo valor. Questões práticas de convivência eram prementes naquele momento.

A industrialização de São Bernardo pós-guerra coincide com a inauguração da Via Anchieta, em 1947. A estrada de rodagem atraiu multinacionais e grandes levadas de trabalhadores. A princípio, vieram famílias do interior de São Paulo, Norte do Paraná e Sul de Minas Gerais; as grandes massas de nordestinos viriam nos anos seguintes. O deslocamento populacional originou uma série de loteamentos urbanos ao longo da Anchieta e, entre eles, formou-se a favela Oleoduto.

O primeiro “encontro de memória” foi para sensibilizar os participantes para a importância da preservação da memória e da entrevista de história de vida, bem como para construir uma linha do tempo com os principais momentos da história da localidade. No segundo encontro, foram apresentadas a metodologia de entrevista e a construção do roteiro com os moradores. A ideia era que os próprios moradores fossem entrevistados junto com os entrevistadores do Museu da Pessoa. Nesse encontro, ainda foi elaborada uma lista dos moradores do núcleo habitacional Jardim Silvina considerados, pelas pessoas presentes no encontro, importantes para dar entrevista. Marcia Trezza, formadora do Museu da Pessoa que conduziu esses encontros, avalia que

Houve uma identificação dos moradores com a história de vida de alguns depoentes do acervo do Museu da Pessoa, possibilitando que esses moradores se vissem como protagonistas históricos. Houve também grande envolvimento dos presentes na indicação dos moradores para dar depoimento. Manifestaram o desejo de continuar com os encontros de memória. (www.museudapessoa.net)

Segundo a fotógrafa Carol Quintanilha, “a aula inicial sobre as métricas e o discurso fotográfico teve uma aceitação muito pertinente e revelou que os moradores têm uma necessidade muito grande de expressão. Focando em quem elas são, o mundo em que vivem e os problemas com que se deparam no cotidiano” (www.museudapessoa.net).

2.2 “MUSEU QUE ANDA” NO JARDIM SILVINA

Inicialmente o local escolhido para a instalação da cabine foi o salão de reuniões do próprio conjunto. Fizemos uma visita prévia para ver as condições do local para a instalação da cabine, que necessita de um espaço

fechado com ponto de luz. A montagem da cabine dura em média quatro horas e como os trabalhos começariam às nove horas da manhã de um sábado, ela precisava ser montada no dia anterior. Algumas pessoas da ASP disseram que não se responsabilizariam pela segurança da cabine e que em algumas ocasiões o salão havia tido suas janelas quebradas.

Evidentemente a instalação deveria ter acontecido no próprio conjunto, para que um número maior de moradores pudesse ter a experiência de conhecer o Museu que Anda. Aqui ocorreu um problema sério de mediação, pois os próprios moradores sensibilizados pelo projeto cuidariam para que a cabine fosse preservada.

O local escolhido então pela própria ASP foi a EMEB Nilo Campos Gomes, que fica ao lado do Conjunto Habitacional.

Cada entrevista na cabine durou em média 30 minutos, e foram 16 moradores entrevistados. No primeiro dia houve pouca visitação, por isso a Secretaria de Habitação acionou a ASP para fazer uma mobilização a fim de que os moradores, mesmo que não fossem dar a entrevista, fossem conhecer a unidade móvel. No segundo dia, a visitação aumentou substancialmente, o que nos levou a realizar uma roda de histórias com os moradores presentes.

A moradora Nilza Mota da Silva foi a que mais participou do processo das entrevistas. Nilza nasceu e cresceu em São Bernardo do Campo, foi separada de seus pais aos seis anos de idade e, junto com os irmãos, foi criada nas Aldeias Infantis SOS. Tem boas lembranças da infância e da adolescência, mas passou por momentos difíceis quando teve que deixar o abrigo, aos 18 anos, e viver por conta própria. Enfrentou a dificuldade de encontrar um lugar para viver e a precariedade de moradias sem estrutura. Hoje, é moradora do condomínio Jardim Silvina e está muito satisfeita com seu apartamento. Seu maior sonho é concluir a faculdade de Assistência Social que está cursando.

Ao entrevistar o morador Laércio Flávio Mendes da Silva, um cigano que nasceu em São Bernardo do Campo, Nilza disse para mim (que estava também como entrevistadora): “Puxa eu achava eles esquisitos, agora comecei a entender esse povo melhor, os seus hábitos” (www.museudapessoa.net).

2.3 RETORNO PARA A COMUNIDADE

Foi realizado um multievento para lançamento dos conteúdos desenvolvidos durante o projeto. O evento foi organizado pelas entidades envolvidas, com ampla divulgação para os moradores do núcleo habitacional, pela ASP.

O conjunto das histórias formou uma coleção no portal do Museu

intitulada “Minha Casa Minha Cara Minha Vida”. O Museu da Pessoa produziu a instalação “Histórias nas Paredes”, que consistiu em espalhar lambe-lambes pelas paredes do núcleo habitacional com trechos das dezesseis entrevistas dos moradores, acompanhados de uma foto do olho de cada entrevistado. No salão do conjunto habitacional, foi montada a exposição com as fotos produzidas na oficina de fotografia. No salão, ainda foi instalada uma televisão que ficava passando, em looping, trechos editados das entrevistas e um computador aberto na coleção do portal do Museu.

Acreditamos que com essa ação os moradores do núcleo habitacional puderam conhecer um pouco da história de seus vizinhos, tanto no sentido de identificação quanto no sentido de compreensão. A maioria dos depoimentos apresenta uma trajetória de dificuldades enfrentadas na vida, na qual a moradia sempre foi um desafio. Mais do que um local para morar, o “novo apartamento” significou o triunfo de sua própria história de vida.

Essas histórias estão preservadas e disseminadas no acervo do Museu da Pessoa, mas ficou o desafio de possibilitar que elas possam ser utilizadas como desenvolvimento daquela comunidade.

Esse processo me fez refletir sobre o papel de cada representante das entidades envolvidas no desenvolvimento do projeto e na relação com a comunidade. Oportunas, ainda, são as definições de José Marcio Barros sobre mediação:

além de sua dimensão técnica e pedagógica, a mediação é sempre uma questão ética e política que se efetiva na relação direta com os sujeitos, por vezes tomados como públicos, outras vezes como parceiros, constituindo o que pode ser chamado de nível das realizações. Mas a mediação deve ser reconhecida também na arquitetura dos encontros, definida como a dimensão das concepções, dos conceitos e das curadorias que desenham os objetos colocados em frente ao sujeito. [...] Os mediadores são, nessa perspectiva, os operadores pelos quais os sentidos se tornam reconhecíveis, compreendidos e reconstruídos, abarcando tanto os estrategistas quanto os operadores das ações e das interações. Isso explica o fato de que as práticas de mediação tenham se transformado em espaços culturais para a atuação de profissionais de diversas áreas do conhecimento humano e não apenas um campo exclusivo da figura tradicional do educador e/ou pedagogo.

(Barros, 2014, p.14)

A instalação da unidade móvel no Jardim Silvina e a disseminação das histórias coletadas, ainda que apenas no dia do evento, nos fizeram constatar que o Museu da Pessoa pode funcionar como um laboratório, propiciando experiências para os públicos envolvidos.

O museu deve ter mentalidade aberta para se permitir explorar alternativas de acordo com a contemporaneidade, desmontando os discursos hegemônicos, chegando às comunidades com humildade intelectual para incluir todas as expressões, conseguindo entender e assimilar as novas

estéticas, as manifestações culturais que se transformam para enriquecer os processos artísticos. Esse desafio nos permite questionar se o museu deve ser concebido como algo mais do que a edificação que abriga e salva-guarda o patrimônio cultural, para ser pensado a partir das pessoas e do território. É por isso que as áreas missionárias dos museus devem dirigir suas ações de forma contundente e direta para as comunidades, mas não desenvolvendo processos a partir do escritório, mas sim com a participação direta dos públicos (Espinosa, 2013, p. 63).

Podemos entender, a partir dos depoimentos registrados com os moradores do Jardim Silvina, que cada moradia é um museu. As ações lá desenvolvidas foram um convite aos moradores a visitarem/experienciarem suas próprias casas com esse olhar.

3. OUVIR O OUTRO PODE MUDAR O SEU JEITO DE VER O MUNDO: “TRANS HISTÓRIAS”

Com maior divulgação na imprensa, na internet e em outros canais e, sobretudo, pelos vinte anos de existência, começamos, nos últimos anos, a ser procurados por várias entidades e grupos que querem registrar suas memórias em nosso estúdio e preservá-las. Vale ressaltar que essa demanda ao Museu vem de várias localidades, grupos e instituições do país, mas neste estudo estamos focando o programa “Conte sua História”, situado na cidade de São Paulo, enquanto instalação física.

Esse tipo de demanda está em consonância com as novas questões que se colocam no campo da museologia e que implicam o comprometimento dos museus com as questões sociais atuais. Dentro dessa perspectiva, passamos a oferecer cinco vagas para cada entidade – ONG, grupo, movimento, rede, coletivo – que nos procura, para registrar suas histórias.

No início de 2014, fomos procurados pelo advogado Barry Michael Wolfe, idealizador e Diretor do Instituto Cultural Barong, para captar histórias de vida de travestis e transexuais apoiados pelo programa “SOS Dignidade”, um projeto não governamental do Instituto. O objetivo da entidade é resgatar a dignidade de indivíduos vítimas de tráfico humano, exploração, violência, DST/HIV/AIDS e discriminação, que têm seus direitos humanos, civis e políticos fundamentais expropriados.

Esse encontro logo se transformou em uma parceria para captação das histórias das transexuais e travestis que trabalham principalmente na rua Major Sertório, região central da cidade de São Paulo. Para iniciar as gravações com as travestis e transexuais, apresentamos primeiro a metodologia do Museu da Pessoa para os interlocutores do Instituto. Num segundo momento, procuramos conhecer o perfil e histórico das pessoas que seriam entrevistadas e elaboramos em conjunto o roteiro de entrevista.

Numa terceira etapa, foram agendadas as entrevistas com as travestis e transexuais por uma representante da Barong.

Na chegada da entrevistada, mostrávamos o Museu e conversávamos sobre como seria a entrevista. Na sequência foram preenchidas as fichas de cadastro da entrevista e da entrevistada, bem como foram selecionadas as fotos trazidas para serem escaneadas. O primeiro contato do Museu com os entrevistados é na hora que fazemos o agendamento da entrevista, momento em que são feitas algumas perguntas para traçar o perfil do entrevistado. Assim a mediação direta do entrevistado com o Museu ocorre sobretudo através do entrevistador, que mostra e explica o que é o Museu da Pessoa e faz a entrevista. Aqui faz-se necessário destacar outros profissionais que fazem parte desse circuito de mediação e experimentação entre o Museu da Pessoa e o entrevistado, como recepcionista, cinegrafista e outros profissionais que circulam pelo espaço do Museu.

A última pergunta do roteiro de entrevista é “O que você achou de contar a sua história de vida para o Museu da Pessoa?” Importante assinalar que as respostas a essa pergunta ora funcionam como um indicador de como foi a experiência de contar a história, ora como um balanço da trajetória de vida da pessoa entrevistada.

Como exemplo, algumas respostas dadas à última pergunta:

Penélope Jolie Silva de Oliveira

Eu acho que é válido contar a minha história pro Museu da Pessoa, porque todo mundo tem que ter uma história na vida, e eu acho que a minha história um dia pode servir de exemplo pra alguém no amanhã, pra que ela possa, se ela tiver algum tipo de problema parecido com o meu, ter um discernimento de sair daquele problema e seguir em frente, não ficar parada ali. Então, um pouco da minha história de vida pode servir pra história de vida de alguma outra pessoa. É isso. (www.museudapessoa.net)

Heloísa Alves Belfort

Foi bem legal, gostei, às vezes, posso ter feito umas coisas horrorosas, mas eu gostei de contar a minha história, é bom contar. Eu não gosto muito de contar para as pessoas lá, porque tem pessoas que ficam falando: “É presidiária, você que fez aquela chupetinha de cinco reais”, querendo usar as coisas da minha vida para me humilhar, para me tirar, brincadeiras chatas comigo, entende? Então, eu não conto muito, mas às pessoas que me conhecem bem, que às vezes têm tempo de me escutar, eu falo das coisas que eu já passei na vida, de quando eu fui presa, dos policiais. Elas me conhecem como “Quebra-quebra” porque eu quebrei muito carro, eu discutia com os policiais, eu enfrentava eles, quando eles judiavam das minhas amigas. (www.museudapessoa.net)

Patrícia Araújo

Bem legal! Ela me trouxe a lembrança de vender shortinho, me lembrei de uma vez agora, ó, fazia tempo que eu não lembrava, eu brincando com uma amiga minha caí no arame farpado, rasguei todas as minhas costas. Lembrei dos pés de limão, lembrei das festas de carnaval. Pra mim foi muito legal, bem agradável, bem gostoso. Foi bom, muito bom! (www.museuda-pessoa.net)

O conjunto das histórias pode ser acessado pela coleção virtual que está no portal chamado “Trans Histórias”. A coleção “Trans Histórias”, desde o seu lançamento até 24/04/2015, teve um total de 877 acessos no Portal do Museu da Pessoa e a história enviada pelo internauta João W. Nery, o primeiro trans homem do Brasil, teve um total de 811 acessos. Essa história chegou no Museu da Pessoa por conta da repercussão que o projeto teve na mídia/imprensa, sendo divulgado em sites como o Catraca Livre e a Folha de São Paulo³.

4. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao tentar desenhar algumas ações para o Programa “Conte sua História” e para a abertura das portas do Museu para o público em geral, voltamos-nos para a construção da cabine de captação – “Museu que Anda”. Um museu que vai até as pessoas para gravar suas histórias de vida e que exhibe o seu acervo, especialmente para aquelas pessoas que pouca ou quase nenhuma oportunidade têm de ir a um museu ou a uma exposição.

Novos públicos batem à porta do Museu e novas parcerias se formam, reafirmando a vocação do Museu para contribuir com o rompimento das barreiras do preconceito, por meio da preservação e da disseminação das histórias de vida de toda e qualquer pessoa, fomentando o exercício da tolerância que nasce da escuta da história de vida do outro.

A partir das questões levantadas, e principalmente pela sua trajetória histórica, considero que o Museu da Pessoa pode funcionar como um laboratório⁴, proporcionando experiências em vários locais, com os mais diferentes públicos. Ou seja, pode provocar pessoas, grupos, coletivos, comunidades a experienciarem os próprios museus, a partir de suas histórias de vida.

BIBLIOGRAFIA

- BARROS, José Marcio. “Aos Leitores”. Revista Observatório Itaú Cultural, nº 8 (abr./jul. 2009), São Paulo: Itaú Cultural, 2009.
- BARROS, José Marcio. “Mediação, Formação, Educação: duas aproximações e algumas proposições”. Revista Observatório Itaú Cultural, nº 15 (dez. 2013/maio 2014) São Paulo: Itaú Cultural, 2014.
- BHABHA, Homi K. *Nation and narration*. Londres: Routledge, 1977.
- BOTELHO, Isaura e OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. “Centros Culturais e a Formação de Novos Públicos”. Percepções: cinco questões sobre políticas culturais. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.
- CERQUEIRA, Luiz A. (Museu da Pessoa). *Memórias do Trabalho: depoimentos sobre profissões em extinção*. São Paulo: CNM - Confederação Nacional dos Metalúrgicos, 1999.
- CHAGAS, Mário. *Museália*. Rio de Janeiro: JC Editora, 1996.
- CHAUI, Marilena. *Cidadania Cultural: o direito à cultura*. São Paulo: Perseu Abramo, 2006.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.). *O Direito à Memória*. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1992.
- EIDELMAN, Jacqueline; ROUSTAN, Melánie; GOLDESTEIN, Bernadette (org.). *O lugar do público: sobre o uso de estudos e pesquisas pelos museus*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2014.
- ESPINOSA, Carlos Edwin Rendón. “O museu, algo mais do que abrigar o patrimônio: o caso de museu e territórios no Museu de Antioquia”. Revista Observatório Itaú Cultural. nº 15 (dez. 2013/maio 2014), São Paulo: Itaú Cultural, 2013.
- FARIA, Hamilton e SOUZA, Valmir de (org.). *Cidadania Cultural: leituras de uma política pública*. São Paulo: Pólis, 1997.
- HENRIQUES, Rosali e WORCMAN, Karen. “A experiência do Museu da Pessoa: a organização da memória social em formato digital” (palestra proferida durante o IV Colóquio Internacional de Ciências de la Documentación). In: FRIAS, José; TRAVIESO, Crispulo (org.) *Tendências de Investigación en Organización del Conocimiento*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 2003.
- HENRIQUES, Rosali Maria Nunes. *Memória, museologia e virtualidade: um estudo sobre o Museu da Pessoa*. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Departamento de Arquitectura, e Geografia, 2004.
- MAFFESOLI, Michel. *A república dos bons sentimentos*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2009.
- MALIN, Mauro (Museu da Pessoa). *Memórias do Comércio*. São Paulo: FCESP: SESC: SENAC: SEBRAE, 1995.
- MARINAS, Jose Miguel. “La identidad contada”. In: *Destinos del relato al fin del milenio*. Valência: Archivos de la Filmoteca, 1995.
- MARTÍN-BARBERO. “Desafios Políticos da Diversidade” Revista Observatório Itaú Cultural, nº 8 (abr./jul. 2009), São Paulo: Itaú Cultural, 2009.

- MIRANDA, Danilo Santos de (org.). *Memória e Cultura: a importância da memória na formação cultural humana*. São Paulo: Edições SESC, 2007.
- PAMUK, Orham. *O Museu da Inocência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- PENA, Jacques de Oliveira; MELLO, Clailton José. “Tecnologia social: a experiência da Fundação Banco do Brasil na disseminação e reaplicação de soluções sociais efetivas”. In: *Tecnologia social: uma estratégia para o desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Fundação Bancodo Brasil, 2004.
- POULOT, Dominique. *Museu e Museologia*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- RIBEIRO, Antonio Marcos de Almeida. “História Oral Brasileira: trajetória e perspectivas”. *Revista de Teoria da História*, ano 3, nº 6, dez. 2011 (Universidade Federal de Goiás).
- THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- WORCMAN, Susane (org.). *Heranças e Lembranças: imigrantes judeus no Rio de Janeiro*. [coordenação de pesquisa de objetos, Aiala Feller; coordenação de história oral e documentação, Karen Worcman], Rio de Janeiro, 1991.
- WORCMAN, Karen; VASQUEZ PEREIRA, Jesus (org.). *História falada: memória, rede e mudança social*. São Paulo: SESC-SP; Museu da Pessoa; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- WORCMAN, Karen; HARASAWA, Ely (org.) *Brasil Memória em Rede: um novo jeito de conhecer o país*. São Paulo: Museu da Pessoa: Itajaí, SC: Editora Casa Aberta, 2010.
- WORCMAN, Karen; OLIVEIRA, Cláudia Leonor de (Museu da Pessoa). *Comércio em São Paulo: imagens e histórias da cidade*. São Paulo: Edições SESC SP, 2012.

WEBGRAFIA

observatoriodadiversidadecultural.org.br

www.museudapessoa.net

catracalivre.com.br

www1.folha.uol.com.br

TERRITÓRIOS ALTERNATIVOS: EXPERIÊNCIAS E DESAFIOS DE ESPAÇOS INDEPENDENTES DE ARTES VISUAIS CONTEMPORÂNEAS - SECHIISLAND REPÚBLICA CORPORAL COMO ESTUDO DE CASO

Renê Mainardi¹

RESUMO: Resumo: O presente trabalho tem como proposta um estudo sobre as experiências de ações e as dificuldades enfrentadas pelos espaços alternativos de difusão e exposição de artes visuais contemporâneas. Para isso utiliza, como estudo de caso, Sechiisland- República Corporal, espaço alternativo localizado na cidade de Rio Claro, situada no interior do estado de São Paulo. O trabalho busca trazer a reflexão acerca da importância desses espaços enquanto articuladores e difusores da produção artística das artes visuais contemporâneas e suas relações com público e com as políticas públicas pertinentes a esse tema.

PALAVRAS-CHAVE: artes visuais; espaços alternativos; políticas públicas.

ABSTRACT: This paper proposes a study on the experiences of actions and the obstacles faced by the alternative spaces of dissemination and exhibition of contemporary visual arts. Therefore, uses as example of study Sechiisland - Corporal Republic, an alternative space, located in the city of Rio Claro, state of São Paulo. The study seeks to bring a reflection on the importance of these spaces as organizers and disseminators of artistic production of contemporary visual arts, their relations with the public and the relevant public policies that address this topic.

KEYWORDS: visual arts; alternartive areas; public policy.

INTRODUÇÃO

O objeto de estudo desse trabalho é o espaço independente de ação e difusão de arte contemporânea Sechiisland República Corporal, situada na cidade de Rio Claro, em São Paulo. Localizada no Jardim Chervezon, principal complexo de bairros periféricos da cidade. A Sechiisland é um espaço alternativo de pesquisa em arte contemporânea que explora em sua programação: exposições, residências artísticas, oficinas e festivais de performance. Dentre seus projetos, o espaço ainda conta com uma biblioteca

¹ Artista Visual com pesquisa em Artes Plásticas Cinema e Fotografia. Graduado em Rádio e TV e Artes Plásticas. Estudou Cinema na EICTV/Cuba. Pós-graduado em Arte e Educação. Estudou Gestão Cultural no Centro de Formação e Pesquisa do SESC-SP 2014/2015. Cursa especialização em Políticas Culturais pela Universidade de Girona / Observatório Itaú Cultural. É coordenador Técnico Artístico da Sechiisland República Corporal.

especializada em arte e publicações alternativas com acervo de cerca de 6000 obras catalogadas e disponíveis para consulta e empréstimo ao público em geral. O espaço também é responsável pela publicação da Revista de Arte Postal PENSE AQUI com 15 anos de atividade ininterrupta.

Primeiro fazemos um panorama dos equipamentos culturais da cidade de Rio Claro-SP descrevendo em que contexto estrutural está inserido o espaço e, logo depois, abordamos as frentes de atuação da Sechiisland – República Corporal.

Num terceiro momento, abordamos as dificuldades e desafios da Sechiisland, fazendo uma discussão paralela com espaços das cidades vizinhas, e as demandas comuns desses espaços.

Geralmente sem apoio governamental em todas as suas esferas, tampouco da iniciativa privada, esses espaços mantêm-se às custas da militância de seus curadores independentes que, às duras penas, buscam – na maioria das vezes utópica e ideologicamente – caminhos alternativos para a difusão e a produção desse segmento artístico. Segundo publicação do Ateliê 3972, apresentado como resultado do projeto BR116: Independentes em Trânsito, contemplado pelo Edital Conexões de Artes Visuais da FUNARTE:

“É de experimentações, de proposições artísticas e críticas não pautadas por uma agenda nos moldes institucionais que surge uma condição reflexiva que atua como medida para um contraponto a burocratização. É a possibilidade de uma programação menos engessada e menos autoritária que autoriza os espaços independentes uma atuação que de fato reverbera ruídos de naturezas diversas sobre o circuito comercial da arte” (São Paulo.2010).

Mesmo assim, vale ressaltar que muitas vezes esses espaços articulam-se independentemente por opção, justamente pelo fato de fugir à regra proposta pelo mercado cultural. Mas até que ponto eles realmente seguem essa lógica, se, em muitos casos, a falta de recursos financeiros é o principal empecilho para seu funcionamento?

Dentro disso, vale prestar atenção ao aparte da publicação do Ateliê 397 como resultado do evento BR116: Independentes em Trânsito, contemplado pelo Edital Conexões de Artes Visuais da FUNARTE, quando levantada a questão do mercado especificamente:

2 Sediado na cidade de São Paulo, o Ateliê 397 foi fundado em 2003 por um grupo de artistas visuais e funcionava como um misto de ateliê e espaço expositivo. Em 2010 organizou o encontro BR116 do qual participaram diversos espaços alternativos para debater as ações e trocar experiências.

“Não resta dúvida sobre o esforço empenhado desses espaços em levar adiante a possibilidade de um funcionamento que não se restrinja à realização de transações de compra e venda de trabalhos de arte. Tampouco esses espaços podem ser vistos como os últimos bastiões de resistência a uma lógica que retira dos trabalhos sua condição crítica para lhes transformar em produto. Afinal, mesmo que de forma lateral, esses espaços, fazem parte do mesmo circuito – o circuito da arte – em que as leis de mercado têm papel decisivo em determinar os modos de pressão sobre a produção e de consumo do trabalho de arte” (São Paulo.2010).

TERRITÓRIOS ARTÍSTICOS EM RIO CLARO-SP: BREVE PANORAMA DOS EQUIPAMENTOS CULTURAIS

Município progressista com grande avanço tecnológico, Rio Claro sempre esteve em destaque nacional. No século XIX, fez parte das principais rotas de ferrovia e foi o segundo município brasileiro a ter energia elétrica e o primeiro do estado. No século seguinte, destacou-se por possuir um dos maiores centros de pesquisa sobre eucalipto do mundo.

Paralelamente, a cultura caminhava a passos largos e, em 1864, foi construído como um grande empreendimento para a época o Teatro São João, que logo passou a ser chamado de Teatro Phoenix. Também nesse século, é fundado o Gabinete de Leitura que, em sua longa história, chegou a receber visitas de Dom Pedro II e Camilo Castelo Branco. Além do papel de veiculador do livro, o gabinete publicava em 1910 sua própria revista (Revista do Gabinete). Diferente do destino do Teatro Phoenix, que foi extinto pela especulação imobiliária em 1957, o gabinete mantém suas atividades até os dias de hoje abrigando a biblioteca Lenyra Fraccarolli e o posto digital do programa Acessa São Paulo.

A cidade também contava no início do século XX com as salas de exibição de filmes, Iris, Bijou e Parque, cabendo destaque ao Cine Teatro Variedades, que, fundado pela Sociedade Anonyma Rio-Clarense em 1926, traria como novidade a concepção de exposições cinematográficas com sessões musicadas.

Em 1896 foi fundado o Grêmio Recreativo da Companhia Paulista das Estradas de Ferro, fruto da união os ferroviários que se mobilizaram para criar um espaço onde pudessem realizar, logo depois, as atividades da Banda União dos Artistas Ferroviários, também fundada em 1896 e em funcionamento até os dias atuais.

Nesse mesmo século, foi fundada a Societá Italiana de Benificenza, conhecida popularmente como Sociedade Italiana (1891), que, entre as quatro mais antigas do país, mantém suas atividades até hoje, desenvolvendo trabalhos que promovem a cultura italiana. A organização destacou-se na década de 1960, quando abrigava o Teatro Ítalo-Brasileiro e participava de todos os festivais de teatro amador do Estado de São Paulo.

Outra organização centenária, que hoje vem sendo recuperada pela administração pública, é a Sociedade Philarmônica que, fundada em 1897, sempre foi palco de atividades promovidas pela elite da cidade. Hoje se tem a proposta de tornar o espaço um polo de atividades culturais na região central da cidade, com previsão de reinauguração em meados de 2016.

Existente desde 1916, a cidade também conta com o Museu do Eucalipto, fundado pelo engenheiro agrônomo Edmundo Navarro de Andrade para sistematizar e expor os resultados de suas pesquisas. Localizado na Floresta Estadual Navarro de Andrade, o museu possui em seu acervo uma belíssima coleção de gravuras do engenheiro e ilustrador Octávio Vecchi, realizadas em sua temporada em Rio Claro, contribuindo para a catalogação de espécies arbóreas que hoje fazem parte do acervo do museu, que também conta com gravuras originais de espécies botânicas de Carlos Fischer.

Fundado em 1919 com atividades ininterruptas até os dias atuais, o Grupo Ginástico Rio-Clarense, apesar de fundado com o objetivo de ser um clube de atividades físicas, sempre foi referência em projetos musicais e possui em seu histórico de shows apresentações de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento e Gal Costa.

Dentro do cenário cultural rio-clarense, também se destaca a Sociedade Dramática Dançante Cidade Nova, fundada em julho de 1927, frequentada por gerações e palco de apresentações teatrais, festivais de dança e bailes. Hoje a organização continua ativa com programação de bailes dançantes semanais, não mais contando com apresentações teatrais como proposto em sua fundação.

A principal sala de cinema da cidade foi fundada em 1938, com o nome de Cine Teatro Excelsior e sempre foi referência em exibições cinematográficas por várias gerações. Quando fundada, além das exibições cinematográficas, o espaço sediava temporadas de teatro com companhias renomadas e abrigava a Escola de Arte Dramática.

Ainda falando em sala de exibições cinematográficas, em 1950 é inaugurado o Cine Tabajara com capacidade de público de 1.000 lugares, além de contar com serviço de lanchonete, café e bar. Ambas as salas foram extintas na década de 1990, e hoje a cidade possui cinco salas de exibição de filmes no Shopping Center Rio Claro.

Na década de 1950, surgem dois importantes clubes em atividade até os dias atuais: a Sociedade Beneficente Cultural Dançante Veteranos e a Associação Beneficente Cultural Tamoyo, sendo a segunda o primeiro clube com atividades voltadas à comunidade negra.

Datado de 1863, o Solar da Baronesa de Dourados pertence ao centro histórico da cidade e abriga, desde o início da década de 1960, o Museu Histórico e Pedagógico Amador Bueno da Veiga. Em 1963 o prédio foi tombado como Patrimônio da União, oficializando a sede do Museu, que

passou a fazer parte da rede de Museus Históricos e Pedagógicos do Estado de São Paulo. Em 2010, foi vítima de incêndio criminoso e hoje passa por processo de restauração com previsão para reinauguração no ano de 2016.

Na década de 1970, foi inaugurado o Centro Cultural Roberto Palmari, hoje o principal centro de referência cultural da cidade, no qual se encontra a Secretaria Municipal de Cultura. O espaço conta com uma sala de teatro com capacidade para 470 espectadores, um cinema com capacidade para 80 espectadores, um infocentro, uma biblioteca e duas salas de exposições de artes visuais, o que possibilita a difusão de todas as produções artísticas num único espaço. Situado no Parque do lago azul, o prédio abriga a Cia de Teatro Tempero D'alma, o Grupo de Produção Cinematográfica Kino Olho, a Escola de Ballet da professora Katia Vicente, o Grupo de dança Marcos Gomes, o Foto Clube Photo e Prosa e o Café com Hip Hop, organização do movimento Hip Hop do município, todos com apoio da Secretaria Municipal de Cultura.

Ainda na década de 1970, foi fundado o Arquivo Público e Histórico do Município que, além de organizar, recuperar e preservar a documentação pública da história da cidade, promove atividades culturais, como o Concurso Fotográfico Rio Claro Revela sua História, a Mostra de Arte Novos Olhares e o Bate Papo Cultural e ainda é responsável por publicações de livros, coleções de postais e da Revista do Arquivo, todos pautados em conteúdo cultural.

Localizada na região central do município, encontra-se o Casarão da Cultura que abriga as obras de arte da Pinacoteca Municipal num belíssimo prédio histórico, recentemente tombado pelo Condephaat. Além dessa atividade, o espaço conta com exposições de artes visuais, apresentações musicais e sedia uma das principais atividades culturais do município, o Festival de Música de Inverno.

A cidade abriga também três escolas de música subsidiadas pelo poder público: a Banda União dos Artistas Ferroviários, a Orquestra Sinfônica de Rio Claro e a Orquestra Filarmônica, todas três com sede própria, na qual mantém escola e espaços para ensaios musicais.

Cabe destacar as atividades promovidas pelo Centro de Atividades do Sesi, que promove em sua programação mensal atividades de música, teatro, cinema e artes visuais além de abrigar uma escola de artes cênicas.

Com uma proposta alternativa da organização civil, destaca-se a Casa de Cultura Paulo Rodrigues, fundada em 2014, e que promove atividades culturais e abriga grupos e organizações artísticas. Sediada na casa do entusiasta cultural que empresta o nome ao espaço multicultural, a Casa de Cultura foi sede, na década de 1970, do Grupo Banzo, que desenvolveu atividades socioculturais e produziu manifestos políticos e manifestações artísticas em diversos espaços da cidade.

Ainda no ano de 2014, a cidade inaugurou uma unidade do Centro de Artes e Esportes Unificado que conta com infocentro, salas multiuso, teatro e cinema e biblioteca. Localizada na região da Mãe Preta – complexo de bairros periféricos da cidade – o espaço abriga atividades culturais semanalmente, bem como promove práticas esportivas em ações articuladas entre Secretaria de Cultura, de Esportes e de Ação Social.

É nesse território cultural que se encontra a Sechiisland República Corporal.

SECHIISLAND REPÚBLICA CORPORAL: UMA ILHA DE ARTE CONTEMPORÂNEA.

O termo “Sechiisland”, a ilha do Sechi, nasce em 2002, com a criação de um país fictício dentro da rede de arte postal e leva o sobrenome do artista visual José Roberto Sechi, fundador do espaço.

A concepção poética do espaço em tornar-se uma “ilha fictícia” fez com que o artista criasse elementos simbólicos de organização institucional com moeda própria, santo padroeiro, bandeira, passaporte, entre outros ícones que remetesse a uma federação em meio ao universo de comunicação mundial junto à rede de arte postal.



Em janeiro de 2003, o termo passa a nomear um espaço cultural alternativo, que antes era somente o ateliê do artista multimídia José Roberto Sechi. Nessa mesma data, são criadas a “Sechiisland’s Micro Gallery” e a “Sechiisland’s International Library” que, junto com a editora Samizdat “Edições 100”, os arquivos de arte postal e o bureau de produção artística e processual formam o espaço físico e conceitual chamado “Sechiisland – República Corporal”.



A “Sechiisland’s Micro Gallery” é uma galeria onde são realizadas exposições de propostas artísticas experimentais com entrada gratuita ao público. Desde então, a galeria já expôs artistas do Brasil e do mundo em mostras coletivas e individuais, artistas como Clemente Padin, Paulo Brusque, John M. Bennett, Emilio Morandi, entre muitos outros do cenário da produção artística contemporânea.



Além das atividades promovidas, o espaço também mantém a “Sechiisland’s International Library” que se caracteriza como uma biblioteca especializada em arte e publicações alternativas com acervo de cerca de 6000 obras catalogadas e disponíveis para consulta e empréstimo ao público em geral. A biblioteca também conta com um acervo inestimável de arte postal.

O espaço é mantenedor da editora independente denominada Samizdat - que em russo significa auto publicado -, responsável pelo selo “Edições 100” especializado em edições artesanais e em pequenas tiragens. A editora também publica a Revista de Arte Postal Pense Aqui!

A Pense Aqui! (Revista de Arte) ou Think Here (Mail Art Magazine) é um projeto de arte postal no formato de zine que nasceu no ano 2000. São 15 anos completos em outubro de 2015, de ocupação contínua do serviço de correios e trocas constantes que envolvem cerca de 1.200 artistas de 77 países dos cinco continentes. As obras recebidas são publicadas por ordem de chegada, e imediatamente os participantes recebem por correio um exemplar do zine. Em média são publicados três números por mês. Entre os participantes desse processo, a revista já publicou trabalhos de nomes históricos como: Clemente Padín (Uruguai); Paulo Bruscky, Falves Silva, Hugo Pontes, Avelino de Araujo (Brasil); Emilio Morandi, Ruggero Maggi (Itália); Rod Summers, Ruud Jansen, Piet Franzen (Holanda); Ryosuke Cohen (Japão); John Held Jr., John M. Bennett (EUA); Anna Banana, Ed Varney (Canadá) e Klaus Groh (Alemanha).

Com alojamento, ateliê de pesquisa/biblioteca, ateliê de criação e espaço multimídia, a Sechiisland abriga estrutura para residências artísticas, oficinas e festivais de performance e eventos que vêm ocorrendo ao longo de seu tempo de existência.

Desde 2007, o espaço promove encontros, festivais e apresentações de performance e arte de artistas nacionais e internacionais. Assim, desde 2008, a Sechiisland’s República Corporal vem recebendo artistas do Brasil e de fora para projetos de residência artística, utilizando toda a estrutura que o espaço oferece. Ao final da Residência, o artista apresenta o resultado da pesquisa ao público de forma gratuita, no formato de exposição e/ou performance e leitura de portfólio.

Localizada no coração do Jardim Chervezon, principal complexo de bairros periféricos da cidade de Rio Claro, a proposta da Sechiisland é ser mais que um simples espaço alternativo; é ser um local que funcione como uma obra de arte, um *work in progress*. Conceitualmente o espaço é construído como se fosse um país (um país como obra de arte) com passaporte, bandeira, santo nacional, moeda e outros elementos.

Referência no cenário de galerias independentes, a Sechiisland já foi objeto de pesquisa acadêmica, notícia em revistas nacionais e internacionais e parte do projeto Expedições do Circuito Sesc de Artes 2014. Entre

muitas dificuldades, o espaço sempre manteve-se de forma independente, e seus desafios serão abordados no capítulo posterior.

TODOS NO MESMO BARCO: EXPERIÊNCIAS, DEMANDAS E DESAFIOS COMUNS DOS ESPAÇOS ALTERNATIVOS NA REGIÃO DE RIO CLARO.

Abordaremos aqui as dificuldades e desafios da Sechiisland, mantendo um diálogo com outros espaços das cidades vizinhas e analisando as demandas comuns desses espaços. O principal instrumento de pesquisa para tal abordagem se deu através de entrevistas com os curadores José Roberto Sechi, da Sechiisland em Rio Claro; Lidice Salgo da Casa do Salgot em Piracicaba; e Cecilia Stelini do AT|AL|609 - Lugar de Investigações Artísticas em Campinas.

Para José Roberto Sechi, o principal desafio do espaço é manter-se em funcionamento sem qualquer forma de apoio financeiro, custeado com recursos do próprio artista. Ele destaca que:

“A persistência é a única forma que encontro para manter o espaço vivo. Todo esforço vem da boa vontade de artistas parceiros que topam expor sem ganhos devido a trajetória do espaço, muitas vezes ajudando o espaço até no financiamento dos catálogos”.

Vale ressaltar que, pela primeira vez em toda a sua trajetória, a Sechiisland contou com financiamento do Governo do Estado, através do edital PROAC (Programa de Ação Cultural) 26/2014 Territórios das Artes (Manutenção de Espaços) para ações que foram realizadas em 2015. Já no ano de 2016, o espaço também foi contemplado com edital PROAC 17/2015 (Programa de Ação Cultural) Espaços Independentes de Artes Visuais. Referente a isso, o artista observa:

” A verba está sendo usada para os custos de todos os projetos que o espaço sempre desenvolveu, mas tenho ciência de que logo acaba, e aí as dificuldades retornarão. Mas isso não será motivo para o encerramento das atividades, como disse anteriormente, sou persistente”.

A partir do ano de 1989, abrigou o Ateliê e Oficina de Cecilia Stelini, oferecendo cursos de Técnicas em Cerâmica e Vidro e Desenvolvimento de Processos Criativos. A partir de 2010, o ateliê passa a chamar-se AT|AL|609 – Lugar de Investigações Artísticas – e direcionou suas atividades para a difusão da arte contemporânea por meio de projetos, como exposições, orientação/acompanhamento de propostas artísticas, cursos, workshops e programa de residência, como atividades que buscam auxiliar o desenvolvimento de processos criativos e promover a reflexão e participação da comunidade através de práticas artísticas, caracterizando-se como um espaço independente na cidade de Campinas.

Para a organizadora do espaço, o principal problema é a falta de apoio para a manutenção de suas atividades e quando questionada sobre as formas de financiamento do espaço, observa:

“O espaço é financiado com recursos próprios, existe para alguns projetos o apoio da Oficina Cultural Carlos Gomes de Limeira, através da Secretaria do Estado de Cultura e ainda parcerias com Instituições privadas como o SESC de Campinas, mas na maioria das vezes, o recurso vem de meu trabalho como artista”.

A Casa do Salgot, situada na cidade de Piracicaba, apesar de encontrar outras alternativas como forma de se sustentar, também apresenta o mesmo problema. Espaço que atua na área da cultura desde 2007 com exposições de arte, música, lançamentos de livros, cursos, sessões de cinema e cafeteria, a partir de 2011, tornou-se exclusivamente um espaço cultural autogerido e ateliê da artista plástica Lídice Salgot. O espaço valoriza a qualidade e diversidade de pesquisa, contemplando diferentes expressões artísticas, especialmente a contemporânea. Quando o assunto é recurso financeiro para o funcionamento da Casa do Salgot, a artista destaca:

“Consigo o financiamento através de apoio e patrocinadores locais captados pelo espaço ou esporadicamente pelo artista que vai expor. Nem sempre conseguimos e normalmente são pequenos valores que ajudam o coquetel em aberturas de exposição, banners ou impressão de convites. De 2011 a 2013, era cobrada uma taxa para expor no espaço, mas a partir de 2014 revi esse conceito, recebendo uma porcentagem somente no valor sobre as obras vendidas.”

A principal dificuldade de Lídice quanto ao aporte financeiro se dá pela necessidade da contratação de uma equipe para auxiliá-la nas atividades. Quando abordados os desafios e objetivos em relação ao público, as opiniões são um pouco distintas.

O AT|AL|609 – Lugar de Investigações Artísticas – dá sua contribuição para o circuito cultural campineiro, já que ele é sempre frequentado por alunos dos cursos de arte da UNICAMP e da PUC. Com isso, Cecilia vê positivamente a participação nas atividades do espaço.

Quando o mesmo assunto é abordado com Lidice Salgot, ela observa que:

“Acredito que o espaço tem uma importância na cidade em função de toda a sua trajetória em 8 anos de intensa atividade. Ótima relação com a mídia local faz com que o espaço e as ações realizadas tenham visibilidade e matérias da programação. A partir do surgimento da Casa do Salgot, outros espaços foram criados na cidade, aumentando, assim, as possibilidades artísticas e maior diálogo entre produtores culturais locais e de fora da cidade. Piracicaba sempre teve uma grande dependência das ações realizadas exclusivamente pelo poder público através de salões ou da APAP (Associação Piracicabana de Artistas Plásticos), em função desta dinâmica a existência de espaços independentes sempre trazem novos horizontes e ações que saem do padrão que a cidade está acostumada.”

Essa opinião difere quando a mesma questão é feita para José Roberto Sechi. O responsável pela Sechiisland cita que o espaço tem altos e baixos, mas que nos últimos anos tem encontrado muita dificuldade quanto à falta de público nas atividades:

“Já expus no espaço artistas de projeção nacional e internacional como Paulo Bruscky, Clemente Padin, Emilio Morandi, entre outros, mas, sinceramente, não sei o que acontece. As pessoas parecem apáticas quanto a participar de atividades culturais, preferem outra forma de sensibilizar-se, agora, qual, sinceramente não sei.”

O espaço sempre fez divulgação pela imprensa local e das redes sociais. Agora, com o financiamento através do PROAC, o espaço passa a contar com material impresso e a criação de um blog, mecanismos esses que o responsável acredita ser mais uma ferramenta de promoção do espaço:

“Agora com novas ferramentas de divulgação espero ter um alcance maior de público. O espaço tem uma proposta de difusão, mas, sem a participação do público, qual seria a sua real função?”

Certamente, observa-se que a Sechiisland passa por uma nova fase após a aprovação do projeto, já que vê, na alternativa do financiamento, uma forma de ampliar a sua gama de atividades.

Mesmo sem recursos financeiros e participação do público, o espaço nunca encerrou suas atividades, parando somente por um período de três meses entre o final de 2014 e início de 2015 para reforma da galeria de exposições.

Com os recursos, além do material gráfico, o espaço pôde financiar a vinda de artistas internacionais dentro de seu programa de residências artísticas, bem como financiar palestras e oficinas com o propósito de ampliar ainda mais o seu repertório de atividades.

Hoje, o espaço conta com um grupo de pessoas que auxilia na organização e na divisão de tarefas, o que profissionalizou, de certa forma, o sistema de organização.

A agenda do espaço sofreu alterações, já que oferece uma ampla gama de atividades e pode, assim, alcançar um público mais extenso, devido à diversidade das atividades, que hoje conta com palestras e oficinas, algo que antes não compunha a programação.

Apesar de ser um espaço de resistência, que funciona e continuará funcionando sem recursos financeiros, – essa afirmação parte de uma das observações do responsável pelo lugar quando entrevistado – hoje se vê como é mais fácil organizar-se quando se tem financiamento, tanto que irá novamente inscrever-se em editais de financiamento de espaço, apesar da grande concorrência devido às poucas formas de financiamento, tema a ser abordado no próximo capítulo.

“A proposta do espaço sempre vai existir, mesmo que reduza o número de atividades um dia, mas as portas sempre estarão abertas em defesa da difusão da arte contemporânea,” finaliza José Roberto Sechi.

ENTRE MAREMOTOS E TEMPESTADES: RELAÇÕES POLÍTICAS E INSTITUCIONAIS DOS ESPAÇOS ALTERNATIVOS DE ARTE CONTEMPORÂNEA.

Diferentemente das galerias de arte comerciais, os espaços alternativos não veem a arte como forma de obter lucro para manutenção de suas atividades, o que exige outras formas na busca de recursos, como a busca de apoio do poder público, seja por meio de financiamento direto de projetos, seja por meio de editais.

Isso pode caracterizar-se como um dos principais desafios desses espaços, já que, a política de editais propostos pelo governo, tanto no âmbito federal como no âmbito estadual e municipal, é deficitária quanto ao número de projetos contemplados e muitas vezes os trâmites burocráticos emperram o andamento na ordem da inscrição. O Governo do Estado de São Paulo, por exemplo, publica anualmente dois editais de fomento a espaços alternativos de produção contemporânea de artes visuais, através do Programa de Ação Cultural (PROAC): O Edital n. 17 Espaços Independentes (Artes Visuais) e o Edital n. 26 Territórios das Artes (Manutenção de Espaços).

O primeiro prevê o financiamento de apenas cinco espaços, o que gera uma disputa numérica desleal, se considerado o número de espaços que temos em toda a dimensão geográfica do estado, além do que, o número de projetos apresentados por organizações da capital já consolidadas levam vantagem em relação à contagem na pontuação para tal premiação. Já no segundo caso, os espaços especializados na difusão de artes visuais disputam com as outras linguagens da arte, já que o mesmo fundamenta como definição de “espaço de arte” de forma genérica, podendo assim, todo e qualquer espaço de produção artística concorrer ao mesmo. O que defendo nesse caso não é a prioridade de financiamento a espaços de artes visuais, mas sim uma definição melhor de divisão nas propostas de manutenção desses espaços.

Já na esfera federal, esses espaços podem concorrer à premiação de cinco vagas para financiamento no edital do Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais, ressaltando que esse edital pode contemplar projetos de todo o território nacional, o que o torna muito disputado, além de ser tramitado em um processo extremamente burocrático.

Outra forma de se conseguir financiamento para projetos de fomento é por meio dos programas de incentivo fiscal, os quais, apesar da fácil aprovação por parte das esferas públicas, deparam-se com um árduo caminho

na busca de captação de recursos para viabilização.

A cidade de Rio Claro, em São Paulo, não conta com uma política de editais específicos para as linguagens artísticas, contando somente com lei municipal de incentivos fiscais. Não há o mínimo entendimento por parte das organizações empresariais sobre as leis que regimentam o apoio a projetos culturais através de incentivos fiscais, tampouco existe um debate entre poder público e empresas para que facilitem o diálogo com os proponentes do projeto aprovado.

Essa escassez na forma de incentivo faz com que os espaços busquem apoio na esfera municipal onde o mesmo está inserido, mas o caminho das pedras também não é muito distinto.

Os interesses políticos e/ou a falta de clareza dos gestores públicos culturais não levam em consideração projetos voltados a um público específico, já que dão prioridade à produção de eventos que atraiam um número elevado de munícipes. Acredito que esse desinteresse por parte do poder público seja pelo fato de não querer usar o orçamento como auxílio na manutenção dos espaços independentes, e não por falta de alternativas propostas por eles. Sendo assim, o diálogo se estreita quando cabe ao poder público o papel desses espaços no circuito cultural da cidade, poder este que deve ser o principal articulador e fomentador dessas ações, mas que não apoia esses espaços de mediação e não assume, muitas vezes, a carência de ações de um programa específico de artes visuais.

Quando questionado sobre as possibilidades de parcerias com as esferas responsáveis por ações culturais do poder público, José Roberto Sechi é enfático:

Em pouquíssimas e isoladas ocasiões, aconteceram parcerias com o poder público. Não existe interesse dos governantes, seja qual for, em apoiar esse espaço. Não há entendimento por parte deles da importância das ações promovidas aqui na Sechiisland. Esse não é um espaço de curral eleitoral, talvez seja esse o problema.

Sendo assim, em todos os anos de existência, a Sechiisland busca formas alternativas de apoio, atendo-se a estratégias diversificadas para manutenção de suas atividades, articulando-se dentro da rede de espaços com a mesma proposta de ação, bem como apoiando-se na rede de artistas emergentes que veem nesses espaços uma nova possibilidade de difusão de seus trabalhos.

NAVEGAR É PRECISO: CONSIDERAÇÕES ACERCA DE OPÇÕES AOS ESPAÇOS ALTERNATIVOS.

Os desafios e anseios dos espaços alternativos muitas vezes se entrelaçam, já que os objetivos são muito parecidos, quando não idênticos. Este trabalho limitou-se a observar e relatar experiências de alguns desses espaços situados no interior do estado de São Paulo, focando em maior escala a Sechiisland – República Corporal, espaço alternativo no qual atuo como coordenador técnico/artístico. Como resultado, observo que muito ainda pode e está para acontecer e avalio, neste capítulo, algumas das alternativas que podem amenizar tais anseios.

Quando perguntados sobre a principal forma de manter ativo o espaço hoje, mesmo com todas as dificuldades apontadas, os responsáveis são unânimes ao afirmar: o trabalho integrado com os demais e as articulações em rede. Desse modo, cabe novamente a observação à publicação do Ateliê 397 como resultado do evento BR116: Independentes em Trânsito contemplado pelo Edital Conexões de Artes Visuais da FUNARTE:

“A presença e proximidade dos artistas e curadores (que, em muitos casos, gerenciam os locais) é um diferencial comum a esses espaços. Uma programação feita por artistas, por críticos e pesquisadores, não subordinada à agenda política nem a interesses exclusivamente mercadológicos, garante um modus operandi diferente, mais experimental, baseado na troca, na conversa, no trabalho conjunto.” (São Paulo, 2010).

Essas iniciativas podem gerar suas próprias regras de organização, criar oportunidades de circulação e ações conjuntas e possibilitar a discussão de novas formas de inserção e atuação no circuito de promoção da produção artística contemporânea em artes visuais.

Um exemplo de articulação integrada entre esses espaços é o Festival Internacional de Performance Arte e Intervenções: Atos em Ações realizado pelo AT|AL|609 – Lugar de Investigações Artísticas, e a Sechiisland República Corporal abriga parte da programação.

Tal projeto organiza-se a partir do intercâmbio dos artistas convidados, aproveitando os custos de viagem e pró-labore com a apresentação e/ou residência artística em ambos os espaços, e assim, o custeio divide-se entre o que cada espaço pode oferecer como contrapartida para receber o artista. Dessa forma, garante-se uma alternativa entre programação de cada um dos espaços, otimizando os custos.

Em suas duas edições, 2013 e 2015, o projeto contou com o apoio do Governo do Estado de São Paulo por intermédio das Oficinas Culturais Carlos Gomes, situadas na cidade de Limeira que sediou o evento, o qual estendeu-se para a cidade de Campinas, no AT|AL|609 – Lugar de Investigações Artísticas e para a cidade de Rio Claro, na Sechiisland República Corporal.

Com isso, o projeto busca edificar a relação desses espaços com o público e com setores do poder público, como forma de uma divulgação mais ampla, estimulando o apoio do poder público e formas de ações conjuntas.

Outro exemplo de atividade integrada são as exposições itinerantes. Essa prática articulada entre os espaços permite que a programação se organize de forma casada, otimizando custos e gerando uma programação mais diversificada. Um espaço, quando recebe a proposta do artista para um projeto expositivo, ou quando é feito um convite para tal - nesse caso, na maioria das vezes, artistas internacionais – já propõe ao artista que o projeto possa ser exposto ou apresentado em outro espaço, o que certamente é vantagem para o artista devido a uma maior circulação de sua obra, bem como é vantajoso ao espaço que, como dito anteriormente, reduz custos e permite maior diversidade na programação.

Outro ponto importante que percebi nas falas dos entrevistados foi que a falta de aporte financeiro por parte do poder público pode até ser definida como um problema, mas ao mesmo tempo lhes dá a sensação de liberdade em promover ações inteiramente focadas na construção da prática artística, sem interesses de outra ordem. Ainda segundo publicação do Ateliê 307:

“No lado da vida prática, o grande “x” da questão parece ser como um local que não tem, a priori, nenhuma dotação orçamentária, nem uma ligação grande com o mercado de arte parece ser um grande desafio também. E, sobretudo, como não burocratizar as atividades, como não deixar que o cotidiano desses espaços seja completamente voltado para o pensamento de como sustentá-lo, como pagar seus colaboradores, como arrecadar fundos para fazer as atividades e projetos.” (São Paulo.2010).

No entanto, vejo certa contradição nesse ponto e busquei descobrir o que seria mais importante entre a autonomia ou a manutenção financeira. Sem surpresa, a autonomia foi declarada como o ponto mais importante nas ações promovidas pelos espaços. Quando questionados sobre o assunto, todos revelaram que a liberdade em poder trabalhar com obras artísticas experimentais que fogem à regra da lógica de mercado de arte é a principal experiência e objetivo dentro da rede de programação de atividades, mesmo convivendo com a incerteza sobre o futuro do espaço. Dentro disso cito novamente uma observação do Ateliê 397 sobre a definição de espaços independentes:

“É desejável que paire certa incerteza sobre a definição dos espaços independentes. Essa definição tem que permanecer em suspenso, sob o risco de que seja preenchida com possibilidades já pré-definidas completamente esquadrihadas de atuação. Um vazio potente capaz de revelar contradições de um sistema já estabelecido e de abrir-se ao novo, ainda desconhecido, que está por vir. É apenas nessa condição que se pode ambicionar uma atitude verdadeiramente experimental, desejo que permanece no horizonte dos espaços independentes.” (São Paulo.2010).

Percebe-se, então, que, mesmo com as incertezas sobre o futuro desses espaços, eles preferem manter-se à margem do financiamento a trocá-la pelo engessamento de sua programação e a liberdade de experimentar ações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ATELIÊ 397. *Espaços Independentes*: São Paulo: Edições 397. 2010. 160p.

Acervo do Arquivo Público Histórico e Pedagógico do Município de Rio Claro-SP

Acervo da Sechiisland República Corporal

Sítios da Internet:

www.at-al-609.art.br

www.casadosalgotateliocultural.blogspot.com

www.cultura.sp.gov.br

www.funarte.gov.br

www.sechiislandrc.blogspot.com

PENSAR O CONTEMPORÂNEO, AGIR NO PRESENTE

Sílvio Gallo¹

Resenha de:

LAZZARATO, Maurizio. *Signos, Máquinas, Subjetividades*. São Paulo: n-1 edições/Edições Sesc São Paulo, 2014.

Estávamos acostumados a dizer que o brasileiro é passivo em termos políticos, que não se manifesta. Os jovens das gerações pós-ditadura, em especial, eram identificados como apáticos politicamente, sem interesse em participação efetiva nos debates nacionais. Em 2013, fomos surpreendidos por manifestações contra reajustes em transportes urbanos, que começaram aparentemente tímidas, mas que foram ganhando vulto e “incendiaram” as ruas de muitas grandes cidades brasileiras. O que estava acontecendo? Como analisar o fenômeno? Vimos muitos analistas políticos gaguejando ou então tentando enquadrar aquelas manifestações nas ferramentas de análise políticas tradicionais, mas ficava claro que algo não encaixava...

Neste contexto, o livro de Maurizio Lazzarato, *Signos, Máquinas, Subjetividades* é um verdadeiro achado. Ao pensar a problemática da subjetividade na política, fazendo uso de filósofos contemporâneos como Michel Foucault e Félix Guattari, o pensador e ativista italiano nos oferece novas chaves de leitura, que permitem ver e compreender questões que as teorias políticas tradicionais parecem não alcançar.

Maurizio Lazzarato é um sociólogo e filósofo italiano, radicado há muitos anos em Paris, onde hoje atua junto ao Colégio Internacional de Filosofia. Trabalhou com Antonio Negri em torno do conceito de trabalho imaterial, bem como com outros autores italianos, sobre a noção de capitalismo cognitivo, sendo hoje um crítico desse pensamento. De sua produção, temos também traduzidos no Brasil os livros *Trabalho Imaterial* (com Antonio Negri, DP&A, 2001); *As revoluções do capitalismo* (Civilização Brasileira, 2006); *O Governo das Desigualdades: Crítica da Insegurança Neoliberal* (Edusfcar, 2015). Dentre aqueles não publicados por aqui, destaco: *Expérimentations politiques* (Experimentações Políticas, Éditions Amsterdam, 2009); *La fabrique de l'homme endetté: Essai sur la condition néolibérale* (A fábrica do homem endividado : ensaio sobre a condição neoliberal, Éditions Amsterdam, 2011); *Gouverner par la dette* (Governar pela dívida, Les Prairies Ordinaires, 2014). Como se pode notar, trata-se de produção centrada na análise das feições contemporâneas do capitalismo e de sua política de natureza neoliberal. Lazzarato se

¹ Professor da Faculdade de Educação da Unicamp. E-mail: gallo@unicamp.br

esforça para dar inteligibilidade a estes processos, de modo a pensar as possíveis resistências e táticas de luta que permitam afrontar os avanços do capital.

Mas vamos a *Signos, Máquinas, Subjetividades*. A produção de n-1 edições em parceria com as Edições Sesc São Paulo é esmerada. Trata-se de mais um destes “livros-objeto” que a jovem n-1 vem produzindo: nesse caso, uma capa cinza-prata, cheia de engrenagens. Na orelha da primeira capa, encontramos encartada uma moeda de cinco centavos, que serve de instrumento para raspar as engrenagens, revelando novas ilustrações. *Signos e máquinas a engendrar subjetividades*. Como outras produções da editora, é uma edição bilíngue, nesse caso português e inglês. A tradução brasileira, direto do francês foi competentemente realizada por Paulo Domenech Oneto, com colaboração de Hortencia Lencastre. A versão em inglês foi preparada pela revista norte-americana *Semiotext(e)*.

O livro é composto por uma introdução, seguida de sete capítulos. O autor assinala que os textos foram escritos antes de seu livro *La fabrique de l’homme endetté*, publicado na França em 2011; apenas a introdução foi escrita posteriormente. Em minha forma de ver, os textos não são propriamente capítulos e podem ser lidos de forma mais ou menos independente (tal impressão é reforçada por não estarem numerados no sumário e não apresentarem uma sequência). Há alguma repetição de afirmações ao longo dos textos, o que também corrobora essa impressão de certa independência entre eles. Eu diria que há alguma irregularidade neles: alguns são mais fortes, têm mais verve; outros são menos vivos, mas não deixam de ser boas explorações. Certos textos estão mais centrados na exploração de ferramentas conceituais dos autores trabalhados, outros são mais experimentações do próprio Lazzarato na leitura do mundo contemporâneo da política e da sociedade.

Na esteira de Foucault, ele enxerga uma nova configuração daquilo que o filósofo francês denominou poder pastoral:

Não deve ser difícil ver que, por meio do agenciamento do cientista, do jornalista e do *expert*, estamos descrevendo uma metamorfose do ‘poder pastoral’: um novo ‘padre’ e um novo ‘rebanho’. Esse agenciamento tem o público na mão empregando as tecnologias semióticas de um ‘governo das almas’.
(p. 131)

Vê-se, pois, que o tema central do livro é a política contemporânea e o autor o persegue a partir de uma afirmação feita por Félix Guattari em um seminário em 1984: a constatação de que a crise então vivenciada no mundo, mais do que de natureza econômica ou política, era uma crise de subjetividade. Para Guattari, a grande fraqueza do capitalismo contemporâneo está nos processos de produção de subjetividade; e Lazzarato emenda:

Com a desterritorialização neoliberal, não surgiu nenhuma nova produção de subjetividade. Ao mesmo tempo, o neoliberalismo destruiu as relações sociais anteriores e suas formas de subjetivação (subjetivação operária, comunista, social-democrata ou subjetividade nacional, burguesa etc.) [...] O capital sempre precisou de um território que não o do mercado ou da empresa, assim como precisou de uma subjetividade que não aquela do empresário; pois, apesar de o empresário, a empresa e o mercado fazerem a economia, eles desfazem a sociedade. (p. 14)

Em alguns de seus livros mais recentes, como *A fábrica do homem endividado* (2011) e *Governar pela dívida* (2014), ambos ainda não publicados em português, Lazzarato tem buscado explicitar a maquinaria política do neoliberalismo, em torno da noção de dívida e endividamento, mostrando que a governamentalidade (termo de Foucault) liberal contemporânea só pode ser compreendida no desvendamento desses mecanismos. Mas aqui, em *Signos, Máquinas, Subjetividades*, o objetivo é outro, embora também seja atravessado por estas questões; aqui, a questão é mesmo a produção de subjetividade e suas relações com a política. Por essa razão, a centralidade teórica do livro está em Félix Guattari; e duras críticas são dirigidas a importantes pensadores políticos contemporâneos, como Jacques Rancière e Alain Badiou, por não levarem em conta a problemática da subjetividade na política.

Aliás, o exercício da crítica aos contemporâneos não falta a Lazzarato. Em seu estilo de escrita, muitas vezes as críticas – frequentemente sarcásticas, corrosivas, arrasadoras – aparecem em nota de rodapé. Citarei apenas uma, para aguçar a curiosidade do leitor, que ele dirige às “novas versões críticas da teoria performativa”, nomeadamente a Zizek e a Butler. Na nota de rodapé nº 49, à página 167, lemos:

Nessas leituras ‘críticas’ ou mesmo ‘revolucionárias’ da relação entre língua e poder, ainda podemos ouvir os ‘gêneros do discurso’ do padre! Servidão radical e originária à ‘Lei’ e à ‘Lalíngua’ [*La langue*] (à castração, à repressão, à falta, na versão totalmente realizada do original de Lacan) substituem a dependência em relação ao pecado original. A repressão do desejo é a iteração moderna da antiga culpa diante da divindade. Agora não é mais o pecado da humanidade contra a ordem divina, mas o pecado ‘individual’ contra a ordem patriarcal e a lei do capitalismo. Esse retorno hegelolacanianos cheira a sacristia!

O livro está pontuado de críticas dessa natureza, o que mostra o diálogo do autor com a produção contemporânea: além de demarcar suas opções teóricas e suas “afinidades eletivas”, bem como evidenciar suas discordâncias com as leituras do mundo em que vivemos.

Ainda que a sua “constelação conceitual” (termo usado por Lazzarato em seu livro *As revoluções do capitalismo*) envolva a sociologia de Gabriel Tarde, a filosofia de Michel Foucault, de Gilles Deleuze e de Félix Guattari,

aqui o grande referente é mesmo o “filósofo das máquinas”, constituindo-se na engrenagem central que põe em funcionamento a maquinaria teórica deste livro. Isto fica evidente em trechos como este: “O grande mérito do trabalho de Guattari, que é problematizar a relação entre discursivo e não discursivo, questionar as modalidades de articulação do existencial com os fluxos econômicos, sociais, políticos etc., indica o enfraquecimento das terias contemporâneas que se dizem críticas ou revolucionárias” (p. 187).

Aí está o pivô dos movimentos contemporâneos, como aqueles que vivemos recentemente no Brasil: a articulação dos fluxos existenciais e desejantes com os fluxos políticos, econômicos, sociais. Uma teoria política que não leve em conta a subjetividade e o desejo, dificilmente dará conta de compreender estes fenômenos. Por isso, teorias contemporâneas que se pretendem críticas e mesmo revolucionárias acabam por naufragar em suas análises e nas táticas de luta que propõem. Presas que estão a velhos esquemas analíticos, desprezam a subjetividade, por não ver nela importância, e acabam por encadear discursos que são apenas performativos, sem efeitos práticos para as lutas sociais. E nisso Guattari foi original e inovador, ao colocar esses elementos (desejo e subjetividade) como centrais na ação e no pensamento políticos. Daí que o resgate das ferramentas conceituais que ele propôs é fundamental para que possamos compreender o contemporâneo e definir estratégias de ação.

A introdução de uma subjetividade de natureza maquínica (Lazzarato trabalha bastante bem essa noção de Guattari ao longo do livro) e dos fluxos desejantes, tal como pensados por Deleuze e Guattari, rompem radicalmente com uma ideia de democracia fundada na representação, além de estabelecer rupturas significativas com muitos signos do pensamento contemporâneo:

Essa cartografia da produção de subjetividade que rompe radicalmente com a filosofia analítica, com o lacanismo, com a linguística, com um certo marxismo, mas principalmente com o conceito e as práticas da representação (tanto política quanto linguística), produz um deslocamento do qual será preciso partir para pensar uma política à altura da crise atual. (p. 190)

Por isso a filosofia política contemporânea, pensada a partir do instrumental conceitual oferecido por Guattari, Deleuze, Foucault, ajuda a pensar os limites daquilo que é impensável para as teorias políticas clássicas ou mesmo para as teorias atuais que não rompem radicalmente com a ideia de representação, como assinala Lazzarato ser o caso de Rancière ou Badiou, por exemplo. Os movimentos sociais e políticos contemporâneos não se alicerçam na lógica da representação, são mais articulados com uma lógica da ação direta. Por isso, rejeitam a figura do partido, a figura do sindicato, as lideranças centralizadoras, construindo redes e constituindo articulações de natureza rizomática. Tentar fazer a leitura de tais

movimentos pela chave da representatividade é fracassar fragorosamente.

Enfim, *Signos, Máquinas, Subjetividades* constitui-se num movimento independente de pensar que nos desafia a colocar em xeque nossas certezas políticas, buscando novos elementos e possibilidades para pensar e agir neste mundo em que nos foi dado viver. Maurizio Lazzarato nos apresenta essa “constelação conceitual”, nessa oportunidade destacando Guattari como a estrela de maior brilho, como uma supernova capaz de encher de luz as sombras de nossas incertezas. Mas não pense o leitor que as respostas são apresentadas de forma pronta, como definitivas; afinal, “a tarefa política é descobrir, desdobrar e dar consistência aos encadeamentos coletivos, aos povos que estão em nós, que nos fazem falar e a partir dos quais produzimos enunciados” (p. 145). O que o autor nos apresenta são ferramentas conceituais, que ele procura mostrar que são adequadas para os problemas que vivemos. As respostas, sempre provisórias e locais, somos nós mesmos que teremos que construir.

ENTREVISTA COM ANGEL VIANNA

Para esta edição da revista do Centro de Pesquisa e Formação, tivemos a oportunidade de entrevistar a bailarina Angel Vianna. Em fevereiro deste ano, ela veio para São Paulo a trabalho e ficou hospedada na casa de sua amiga Isaura Botelho. Aproveitamos para bater um papo numa tarde de sexta-feira; éramos: Isaura¹, Juliano², Rosana³ e Angel.

Como ela mesma menciona na entrevista, ela tem muitas histórias para contar a respeito da sua trajetória como bailarina, de suas relações com diversos artistas e intelectuais, de seu casamento com o também bailarino e coreógrafo Klauss Vianna, do seu papel na formação de profissionais da dança e de muitos outros assuntos que não seria possível elencar aqui.

Transcrevemos abaixo alguns trechos dessa deliciosa conversa com uma das maiores artistas brasileiras, que, aos 87 anos, continua trabalhando intensamente pela dança no Brasil.

EU ACREDITO NO QUE EU ESCOLHI PARA FAZER E FIZ COM MUITO DESEJO.

Eu comecei lá em Belo Horizonte. Comecei a trabalhar com a área de Artes Plásticas, fui aluna do Guignard⁴ durante um bom período, na área de desenho, e tive aula com o Franz Weissman⁵, que dava aula de escultura. Eu gostava de fazer minhas esculturas, porque eu gosto de manipular, eu nem sabia que eu gostava e aprendi a gostar. Eu comecei a usar a massa de argila e outros materiais. Uma coisa bonita que eu ouvi dele, foi quando eu disse: professor, me ensina a fazer escultura? Ele respondeu: Angel, eu não vou te ensinar a fazer escultura, eu vou te ensinar a usar o material da escultura, quem faz a escultura é você. Que belo professor, ele tinha o cuidado de ensinar a manipular os materiais. É igual ao meu

1 Isaura Botelho, pesquisadora, gestora cultural e consultora do Sesc São Paulo.

2 Juliano Azevedo, assistente técnico responsável pela área de Dança na Gerência de Ação Cultural do Sesc São Paulo.

3 Rosana Elisa Catelli, coordenadora de programação do Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo.

4 Alberto da Veiga Guignard (1896 – 1962), pintor brasileiro; instalou em 1944, a convite do então presidente Juscelino Kubitschek, um curso de desenho e pintura no Instituto de Belas Artes, em Belo Horizonte.

5 Franz Weissman (1911 – 2005) nasceu na Áustria e veio para o Brasil com 11 anos. Tornou-se uma referência na escultura brasileira. Mudou-se para Belo Horizonte em 1945, onde lecionava aulas de desenho e escultura. Em 1948, foi convidado por Guignard para dar aulas na Escola do Parque.

trabalho, se eu toco num aluno, eu manipulo toda a textura, os ossos, a pele.

Em Belo Horizonte eu fiz música, artes plásticas, dança. A música começou muito cedo na minha vida. Todas essas artes foram muito importantes para mim, porque todas fazem parte de um trabalho necessário a uma escola de dança. A dança foi a última a entrar na minha vida, começou com o Carlos Leite⁶, em Belo Horizonte.

Eu sou de família árabe, libanesa, e para o meu pai, a dança para uma moça não era uma coisa boa, mas eu me virava bem com a minha mãe, falava que eu ia à casa de uma amiga, e pronto! Ele não era bravo, mas era decidido. Não, era não, e pronto!

Bom, consegui me formar em todas essas áreas, a escola do Guignard foi muito importante para mim. Em Belo Horizonte, nos anos 50, tinha chegado uma mulher fantástica chamada “Jane Mild”, era Belga, e foi chamada pela polícia militar para fazer o retrato falado dos bandidos da época. E eu soube que ela fazia escultura, fazia retrato falado e fazia máscara, eu achei que ela iria me ensinar muito bem a fazer as esculturas porque ela fazia a própria pessoa. Estudei com ela, ao mesmo tempo terminei a escola de Belas Artes. Aí veio o Carlos Leite, acabei entrando na escola de ballet junto com Klauss Vianna⁷, que era o meu grande amigo. Junto com a gente estava Décio Otero⁸, Jura Otero⁹, era muita gente. Eu tenho muita história para contar.

Carlos Leite amava o que fazia, era muito rigoroso, vinha com aquelas varinhas nas pernas, mas era para fazer a gente crescer. Ele dava aula de ballet. Eu e o Klaus fazíamos ballet. Carlos Leite era do Rio Grande do Sul, mas já estava no teatro municipal de Belo Horizonte há muito dançando. Dançou também com o ballet russo, fizeram concurso no Rio e entrou junto com Tatiana Leskova¹⁰. E eu e o Klauss fomos ver o Ballet da

6 Carlos Leite (1914 - 1995), bailarino brasileiro nascido em Porto Alegre, onde estudara canto, mudando depois para o Rio de Janeiro, onde estudara arte dramática e balé. Em 1943 vai dançar em Londres, mas com a eclosão da Segunda Guerra, volta ao Brasil. Em 1945 torna-se o primeiro bailarino do Municipal do Rio de Janeiro e depois ajuda a fundar o Ballet da Juventude, onde se destaca como maître de ballet, coreógrafo, diretor de cena e assistente de Igor Schwesoff, diretor da companhia. Em 1948 criou a Escola de Dança Clássica de Minas Gerais, sediada em Belo Horizonte.

7 Klauss Vianna (1928 – 1992), nasceu em Belo Horizonte. Estudou ballet clássico com Carlos Leite em Belo Horizonte. Fundou o Ballet Klaus Vianna e casou-se com Angel em 1955.

8 Décio Otero, nasceu em Minas Gerais, na cidade de Ubá; em 1971 fundou o Ballet Stagium.

9 Jura Otero, bailarina mineira e mulher de Décio Otero.

10 Tatiana Leskova (1922 -), bailarina brasileira de origem russa. Esteve à frente do ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro por vários anos.

Juventude¹¹, com ele e a Tatiana Leskova, e nós ficamos muito encantados. E o Carlos Leite foi convidado pela UNE para ficar em Minas e nessa época ele fundou a Companhia de Dança de Minas Gerais. Ele foi lá para o edifício do INPS, lá no 9º andar para fazer o estúdio dele, perto do Cine Brasil, na Praça 7, em Belo Horizonte. Ficamos lá um tempão; fundou a Companhia de Minas Gerais, estava eu e o Klauss, Marilene Martins, que depois fundou o Transforma. Que era minha colega de dança e depois foi para a minha escola. Nós viajávamos muito pelo triângulo mineiro para dançar. Nós fugíamos um pouco, tomávamos uma cervejinha, depois morria todo mundo de medo do Carlos Leite.

A GERAÇÃO COMPLEMENTO

Era uma turma - foi fantástico -, era a Geração Complemento¹², que era Ivan Angelo, Frederico de Moraes, era um grupo de 40 companheiros. Minas não tinha grandes coisas naquela época; a grande coisa era a Geração Complemento, que cada um tinha uma profissão, se viam todo final de semana e um ajudava o outro.

Minas era cheia de montanhas naquela época e abrigou essa Geração Complemento, de onde saíram pessoas fantásticas. Fundaram o Teatro Experimental, com Jota Dângelo¹³, que é casado com a sobrinha do Tancredo Neves, um bom médico e um bom ator. Tinha o Carlos Kroeber¹⁴, Ezequiel Neves¹⁵, Silviano Santiago¹⁶, Ceschiatti¹⁷, Isaac Karabtchevsky¹⁸, que regia a orquestra sinfônica de lá e criou o Madrigal Renascentista de

11 No ano de 1947, o Ballet da Juventude se apresenta em Belo Horizonte. Klauss e Angel assistem a um dos espetáculos e decidem começar a fazer aulas de dança com o professor Carlos Leite, que tinha sido convidado pelo Diretório Central dos Estudantes da Universidade de Minas Gerais para montar uma escola em BH.

12 Grupo que surgiu em torno da criação da revista Complemento, em 1956, em Belo Horizonte, composto por Ary Xavier, Ezequiel Neves, Heitor Martins, Theotônio dos Santos Junior e Silviano Santiago. Foram publicados quatro números da Revista, de 1956 a 1958. A Revista, além dos escritores fixos, possuía vários colaboradores, de diversas áreas, que se complementavam, entre eles: Frederico Moraes (crítico de arte), Flávio Pinto Vieira (crítico de cinema), Heitor Martins (ensaísta), Valmiki Vilela Guimarães (poeta), Carlos Kroeber (ator) e Klauss Vianna (bailarino).

13 José Geraldo Dangelo nasceu em São João Del Rey, em Minas Gerais. É ator e dramaturgo que renovou o teatro em Belo Horizonte, com a criação do Teatro Experimental.

14 Carlos Henrique Kroeber (1934 – 1999), nasceu em Belo Horizonte, foi ator e um dos fundadores do Teatro Experimental.

15 Ezequiel Neves (1935 – 2010) nasceu em Belo Horizonte, foi jornalista e produtor musical.

16 Silviano Santiago (1936 -) nasceu em Formiga, Minas Gerais. É ensaísta, contista e romancista.

17 João Ceschiatti, diretor de teatro.

18 Isaac Karabtchevsky (1934 -), maestro paulistano que iniciou sua carreira no Madrigal Renascentista em Belo Horizonte.

Belo Horizonte. Era um momento histórico, era um grande momento para a juventude de Minas.

Esse nome Geração Complemento foi dado por todos, porque um complementava o outro, e a dança complementava o teatro, a música complementava a dança, a literatura o cinema e assim por diante.

Os jornalistas da Geração Complemento, Ivan, Frederico de Moraes, Flávio Pinto Vieira, eles nos acompanhavam em todas as viagens que fazíamos por Minas, pelo Rio, por São Paulo. São Paulo foi a cidade que mais nos acolheu. Renée Gumiel¹⁹ na época perguntou para mim e para o Klauss em qual país nós tínhamos estudado, nós nunca tínhamos saído de Minas e a gente estudou com nós mesmos, em Minas, e com o Carlos Leite.

Minas naquela época não tinha muita coisa, mas nós tínhamos uma formação mais global. Por exemplo, em Minas tinha o Centro de Estudos Cinematográficos, o CEC. A Geração Complemento lutava para fazer de Minas o lugar das artes, depois cada um foi para um lado, Rio, São Paulo.

Além da arte, a Geração Complemento lutava por Minas, para ser um lugar melhor e para a arte crescer em Minas. Nós não tínhamos dinheiro, mas sempre fazíamos através de um ou de outro. O Jota Dângelo, por exemplo, por suas ligações familiares importantes, ele conseguia muitas vezes que a gente trabalhasse com a orquestra sinfônica da polícia militar. Nós só dançávamos com a polícia!

A AVENTURA COM KLAUSS VIANNA

Mas a minha grande aventura naquele momento foi o casamento com Klauss, porque meu pai queria que eu casasse com um primo. Aliás, naquela época se casava primo com primo o tempo inteiro e eu resisti delicadamente. Um dia eu escrevi uma carta para o meu pai. Eu e Klauss ficamos na companhia de Carlos Leite durante muitos anos, mas depois de lutar muito para meu pai me deixar casar com Klauss. Eu falei com meu pai que era com ele ou não era com ninguém, pois meu interesse não era casar, não era casar o que me comovia, mas era com quem casar. E com muito custo ele foi entendendo, até aceitar. E tive que usar de muita criatividade, para espantar os outros pretendentes, que eram muito ricos, muito lindos, mas não era isso que eu queria, eu queria algo maior, minha escolha era a arte. E esses pretendentes tinham outras ideias, abrir um grande comércio. Eu até fui mandada embora da loja do meu cunhado, que era de rendas, e ele falava em árabe comigo: você sempre vai dizer que gosta mais da renda bonita e não da outra que é menos cara. E eu sempre falava que eu gostava da outra, e ele me xingava em árabe: você não serve

19 Renée Gumiel (1913 – 2006) nasceu na França e veio para o Brasil em 1957. Foi bailarina e coreógrafa.

mesmo para vender. Eu não dou conta mesmo de vender nada.

Belo Horizonte tinha uma colônia de libaneses muito grande. A pessoa que eu achava mais interessante era a minha avó materna; ela era prima do meu avô, meu pai era primo da minha mãe. Meus avós chegaram ao Brasil quando Belo Horizonte ainda era Curral Del Rey, eles vieram de Beirute. Minha avó era uma pessoa poderosa, no sentido de chegar num lugar e dominar. Lá no Museu de Belo Horizonte tem um livro enorme, no qual a colocam como pioneira em Minas Gerais, pois ela lutava muito por Minas, ela cuidava de um abrigo para crianças. Ela fazia na casa dela muitas festas e encontros de músicos para angariar dinheiro para ajudar esse abrigo. Uma dessas crianças foi adotada por uma tia e hoje é minha prima, é herdeira de toda a família. Minha avó então lutou não só por ela, mas lutou por aquele local e por Minas.

Eu e Klauss acabamos casando em 1955, tivemos o Rainer em 1958. E eu disse para o Klauss que deveríamos abrir uma escola, já tínhamos conhecimento suficiente. E o Klauss morava com a avó dele, era uma pessoa muito interessante, era alemã, e eu perguntei a ela se nós poderíamos abrir uma escola na casa dela. Abrimos, em 1959, com o nome Escola Klauss Vianna; hoje ficaria no centro de Belo Horizonte, a casa está lá até hoje. A Escola funcionou divinamente. Quando Rainer já estava com um aninho, nós resolvemos deixar a casa só para isso e não mais morar nela. Na parte de baixo nós cedemos para o Teatro Experimental do Jota Dângelo e nós trabalhávamos na parte de cima e fazíamos intercâmbios. Por exemplo, Klauss fez um trabalho belíssimo no teatro com a poesia de Carlos Drummond de Andrade, era um momento que nunca mais vamos ter, era um momento que a gente tinha o poder de estar juntos.

A ESCOLA KLAUSS VIANNA

Eu fundei a escola de dança e a primeira companhia de dança que era o Ballet Klaus Vianna, com muito trabalho, em Belo Horizonte. Eu tenho ainda os telegramas do Drummond para assistir o Ballet, mas infelizmente ele não pôde ir. Nós trabalhávamos com a Inconfidência Mineira, para entender melhor aquele momento. E o Paschoal Carlos Magno²⁰ nos convidou para irmos a Curitiba, que é um lugar muito especial da dança. Foram para lá várias escolas e companhias de dança que tinham naquele momento, do Brasil inteiro. Ele levou um número enorme de escolas. E a nossa escola foi convidada para levar uma aula de ballet e uma coreografia. De manhã o professor tinha que dar uma aula. Foi o primeiro grande

20 Paschoal Carlos Magno (1906 – 1980) nasceu no Rio de Janeiro, foi um dos renovadores do teatro brasileiro, crítico teatral e dramaturgo.

encontro de escolas de dança, que fez todo mundo se conhecer. E sempre uma ou duas pessoas da Geração Complemento nos acompanhavam, um jornalista ou dois.

Vocês já ouviram falar no Paschoal Carlos Magno? Em 1961, ele era uma pessoa de teatro, tinha uma casa belíssima no Rio de Janeiro, que foi absorvida pela Funarte, em Santa Teresa. A pessoa quando é humana e gosta do faz, ela cede, e ele cedeu essa casa. E a Aldeia de Arcozelo²¹. A arte é uma coisa muito importante e sem ela é muito difícil você dirigir o mundo; é o grande poder do ser humano, é a capacidade de fazer algo, é o momento de criação. E eu falo para os alunos: não existe quem não seja capaz de criar, é só acreditar e ter coragem. Não pode ficar sentado esperando, eu não esperei ninguém me ajudar, se eu tivesse esperado nada iria acontecer.

Naquela época a mãe da Isaura (Botelho) já tinha realizado vários trabalhos na área da música na Alemanha, e ela foi conosco para mostrar como a nossa escola tinha um cuidado com o trabalho com a música. Nós precisávamos fazer nossos alunos aprenderem a ouvir a música. Na aula de ballet da manhã, em Curitiba, o Klauss deu aula para quatorze crianças. Uma aula brilhante. Suzy Botelho²² colocou as crianças para ouvir música com os olhinhos fechados e marcando o compasso de música. Hoje eu tenho a Vera, que era daquela época e hoje é uma excelente professora de dança, que tem uma percepção musical fantástica. Nós proporcionamos às crianças ouvirem e não trabalhar com um sentido só, mas com todos os sentidos. Eu nem sei direito se isso veio de mim, do Klauss ou do momento.

Nós também estudamos muita anatomia, nós ficamos interessados em entender como nós poderíamos ajudar o trabalho corporal de uma criança. Mas em Minas havia poucos professores de anatomia, mas eu fui parar na odontologia, que tinha um professor que aceitou me dar aula, para mim e para o Klauss. Ele era da odontologia e eu da dança, mas era preciso entender o que é um corpo humano. Eu precisava entender como funciona esse corpo para eu poder utilizá-lo. Daí surgiu a parte de anatomia das escolas de dança. Eu e o Klauss decidimos então ensinar às pessoas a anatomia, a como usar as articulações. E com isso a anatomia hoje faz parte das artes.

21 Aldeia do Arcozelo, em Paty do Alferes, no Rio de Janeiro, foi inaugurada em 1965 por Paschoal Carlos Magno para ser um local de formação de jovens artistas em diferentes campos artísticos. O local atualmente pertence à Funarte.

22 Suzy Piedade Chaga Botelho (1916-2002), nascida em Itapetininga, São Paulo. Aluna de Mário de Andrade, dedicou-se ao ensino de música, foi diretora do Madrigal Renascentista de Belo Horizonte e especialista em educação musical infantil. A partir dos anos 1960, a convite do compositor e maestro Claudio Santoro, integrou o Departamento de Música da Universidade de Brasília. Fundou com Ana Mae Barbosa e posteriormente Lúcia Valentim, a Escolinha de Arte da mesma universidade.

À noite fizemos a coreografia, Marília de Dirceu, da Inconfidência Mineira, e foi um ponto alto, o Klauss era um bom coreógrafo. Têm muitas fotos dessa época e eu mesma conto muita coisa dessa época.

Nessa época, em Belo Horizonte, o prefeito contratava o maestro Karabtchevsky, o Teatro Experimental e o Ballet Klauss Vianna, para uma apresentação em praça pública, tinha um caminhão que virava palco e ia para a periferia também. Era teatro, dança e música. Tinha de 3 a 4 mil pessoas numa praça pública. Era um momento especial.

CARREGARAM A GENTE PARA A BAHIA

A partir do encontro de dança em Curitiba, viram o meu trabalho e o do Klauss, e nos convidaram e carregaram para a Universidade Federal da Bahia. Quem fundou as escolas foi Koellreutter²³ e a grande figura era o reitor, Edgar Santos, que criou a escola de Dança, Música, Teatro e Artes Plásticas na UFBA, isso no início da década de 1960, mais ou menos, 1963.

Eu e o Klauss fechamos a escola em Belo Horizonte, foi muito triste porque a escola ia muito bem, muitos alunos ficaram arrasados, outros deixaram de fazer dança. Ficamos lá na Bahia dois anos e meio, que foram maravilhosos. O Koellreutter trouxe também muita gente maravilhosa da Alemanha, eram expressionistas. Nós dávamos aulas e colaborávamos com tudo que tinha que fazer lá na universidade. Mas apesar de ser um local federal, eu ganhando meu dinheiro e o Klauss também, chegou um momento que eu tinha que assinar um contrato e a nossa estadia lá seria para sempre. Eu não tinha que fazer concurso, pois eu já tinha mostrado o meu serviço e o Klauss, o dele. E já tinham dito que a gente tinha que ficar lá. Eu pensei duas vezes. A Bahia na época levava tempo até para você telefonar, eu não conseguia falar com a minha família antes de uma semana, mas era um lugar amável. Eu tinha um grande amigo, o Wilson Rocha, era um grande crítico de artes plásticas. O Walter Smetak²⁴ também estava lá na escola de música, ele era ótimo. O Klauss e o Rolf Gelewski²⁵ foram pessoas muito importantes na minha vida. Rolf era uma pessoa muito humana, muito dedicada ao que ele fazia. Mas eu decidi que eu tinha que ir embora para o Rio de Janeiro ou para São Paulo.

23 Hans-Joachim Koellreutter (1915 – 2015) músico alemão, mudou-se para o Brasil em 1937; em Salvador, criou em 1954 os Seminários Livres de Música, que deram origem à Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, dirigida por ele até 1962.

24 Walter Smetaki (1913 – 1984) nascido na Suíça, veio para o Brasil em 1937. Em 1957, chamado por Hans-Joachim Koellreutter, muda-se para Salvador, na Bahia, onde passa a ser pesquisador e professor na Universidade Federal da Bahia.

25 Rolf Gelewski (1930 – 1988), nascido na Alemanha e naturalizado brasileiro, foi um dançarino e coreógrafo fundador da CASA Sri Aurobindo. Foi diretor da Escola de Dança da UFBA.

Naquela época o pessoal se importava com o fato de ser um órgão federal e poder ganhar o seu dinheiro. Hoje também, meus alunos vivem de concurso. Eu acho ótimo, porque eu os preparei para serem bons professores, bons coreógrafos, e eles estão espalhados pelo Brasil inteiro, em tudo que é canto.

A ESCOLA ANGEL VIANNA

Quando eu saí de Salvador, Klauss queria vir para São Paulo e uma amiga que era do Transforma, Marilena Martins - ela estava no Rio de Janeiro -, queria que eu fosse para lá. Eu pensava: vou para o Rio ou vou para São Paulo? Eu falei para o Klauss: vamos experimentar o Rio? Quando eu cheguei no Rio, eu fui para a televisão. Eu dançava na TV Excelsior e na TV Tupi, até que uma amiga, que era diretora da escola de dança do teatro municipal, me encontrou seis meses depois no Leblon, me perguntou o que eu estava fazendo, e eu disse: dançando na televisão. Ela me disse, então, que eu ia parar de dançar na televisão e ia tomar conta da escola Tatiana Leskova. E aí eu disse para ela que eu já ia no dia seguinte mesmo tomar conta da escola. Fiquei com a Tatiana nove anos. Foi muito bom, ela me deixava usar o meu trabalho. Às vezes ela via que eu tirava o sapato das meninas, ela reclamava, mas deixava. Eu tirava porque eu tinha que trabalhar o pé delas e o ballet naquela época não era concebido sem sapatilhas.

O Klauss depois foi para o Teatro Municipal, no lugar da Tatiana. Mas ele ficou encantado com o teatro e ficou trabalhando no Teatro Ipanema. A primeira peça foi a “Ópera dos três vinténs”, com 40 atores. Ao mesmo tempo eu fui ajudar o Klauss e também fui bailarina da peça. O teatro mudou muito com o trabalho corporal vindo da dança. Tinha o José Wilker, era o primeiro trabalho dele, a Marília Pera, que era uma pessoa fantástica, tinha Dulcina de Moraes. E depois disso, nós fomos muito chamados para o teatro.

Em 1975, a Tereza d’Aquino²⁶ me conheceu lá na Tatiana e me perguntou se eu queria abrir uma escola com ela e o Klauss. Eu aceitei e fiquei oito anos com ela, chamava Centro de Estudo do Movimento e Artes, era perto do Canecão. Era um trabalho muito bonito. Naquela época, eu fundei a Companhia Teatro do Movimento, foi junto com o Klauss, mas eu trabalhava mais porque o Klauss ficou mais com o teatro. Essa Escola que nós fundamos com a Tereza ficou sendo chamada de Corredor Cultural. Porque tinha de tudo, teatro, dança, música.

26 Tereza d’Aquino, bailarina carioca, fundou junto com Angel Vianna, em 1975, o Centro de Pesquisa Arte e Educação no Rio de Janeiro.

Oito anos depois, Klauss resolve vir para São Paulo, ele era muito encantado com São Paulo. E ele decidiu tentar São Paulo em 1980. Um pouco antes, meu pai tinha morrido e me mandou um dinheiro e resolvi comprar uma casa para morar e uma casa para trabalhar. E é onde eu trabalho até hoje, é onde a menina cresce, é a Escola Angel Vianna.

Lá no Rio de Janeiro eu abri o curso técnico, depois a faculdade e agora já temos cinco pós-graduações. E agora, como a nota da CAPES foi boa, eu quero dar entrada no pedido do Mestrado. Porque não tem mestrado em dança, a não ser na Bahia.

Formei agora neste ano seis angolanos. Eles tinham passado num concurso, e o governo de Angola lhes ofereceu a oportunidade de escolherem uma escola onde eles quisessem e depois eles tinham que voltar para Angola para trabalhar lá. Eu me encantei por eles, são maravilhosos. Formaram-se no ano passado. Ensinaram também a gente a dançar Kuduro. E lá na escola tem gente do Brasil inteiro, da Alemanha, Suíça.

Na Escola temos 70 pessoas trabalhando, entre funcionários e professores.

TEM OUTRA ÁREA QUE EU GOSTO MUITO QUE É A DO DEFICIENTE.

Tem uma coisa que eu gosto que é o trabalho de recuperação motora. Nós temos essa parte no curso técnico na escola Angel Vianna e existem muitos alunos que estão no Sarah²⁷, que fizeram dança e se especializaram nesse tipo de trabalho.

Em Belo Horizonte, na época que eu tive a escola, vieram duas ou três pessoas me procurar com dificuldades motoras e eu não disse não. Comecei a ajudar. Uma delas tinha síndrome de Down, hoje todo mundo conhece esse problema, mas naquela época não era assim.

Eu sou uma das poucas que trabalha com deficiência. A Tereza Takshel fundou a Companhia de Dança, ela dá aula na escola, e a Márcia Feijó é a vice-diretora. Esse trabalho com a deficiência surgiu em Minas, e eu trouxe minha experiência de uma pessoa que eu cuidei, fui quase médica dela, viajei com ela.

Eu estou com uma menina que eu acho fantástica, ela morava em Brasília, e fez o técnico comigo, como o Paulo Caldas²⁸, a Maria Alice Poppe²⁹, eram 3.600 horas no técnico da escola Angel Vianna. Já me falaram que

27 Rede Sarah, centro de reabilitação criado em 1960 pelo presidente Juscelino Kubitschek.

28 Paulo Caldas é bailarino, coreógrafo, formado em Dança Contemporânea na Escola de Dança Angel Vianna. Atualmente é professor de dança na UFCE.

29 Maria Alice Poppe é bailarina, formada em balé clássico, dança moderna e contemporânea e graduada em Licenciatura Plena em Dança pela Faculdade Angel Vianna.

eu tinha um técnico com 300 horas a mais, sem permissão. Mas eu falei que eu dou mesmo a mais, a menos é que eu não dou. E isso não fez mal para os alunos, porque eles cresceram muito. E essa menina se formou e achou importante mostrar esse trabalho para o diretor do hospital Sarah. Mas o Sarah depois fez concurso para esse tipo de profissional e só da minha escola passaram sete alunos. É um trabalho de recuperação motora através da dança. Eu também era muito chamada para ir ao Engenho de Dentro, no Instituto Nise da Silveira, eu trabalhava com os “doidinhos” e muitos médicos queriam assistir a minha aula lá.

Lá na escola, nós fizemos um lugar especial para as aulas para deficientes, um lugar plano, porque a escola é muito vertical. Estamos terminando, estamos agora fazendo as rampas.

A BAILARINA DE 80 ANOS

Não teve nada que me desagradasse, nada. Começou muito bem e terminou muito bem. Tantas coisas maravilhosas aconteceram. A menina que me convidou foi minha aluna há alguns anos atrás e ela sempre me falava: - olha, o ano que vem você vai fazer o Circuito no Sesc³⁰. E eu pensei: será que eu vou dar conta de fazer esse circuito? Mas foi tão bom, tão fantástico.

Um dos lugares mais interessantes foi Porto Velho, o pessoal de uma delicadeza fora de série. Na porta do Sesc de Porto Velho, Maria Alice também estava, chegou uma senhora e disse assim: - Você que é a bailarina de 70 anos e que vai dançar? Eu falei: perfeitamente! Ela me disse: eu sou Margô e os botos me protegem. Então eu disse: você é uma pessoa legal mesmo! E ela me disse que vinha me ver dançar no dia seguinte. Depois veio outro, um gordinho, e disse: você é aquela que tem 80 anos, a poderosa? Sou. Ele é que ficava tomando conta do teatro e ficou meu grande amigo. Tinha muitos senhores na plateia. Saí de uma cidade como o Rio de Janeiro e Belo Horizonte, onde são poucos homens que vão a um espetáculo de dança.

A maioria das pessoas não sabe que a dança vem de longe, de muitos anos atrás e que as pessoas dançavam a vida. Hoje ninguém quer dançar a vida, ninguém quer se mover. Fiquei muito feliz com cada lugar, com Manaus também, que superlotava o teatro e eram apenas dois dias e não dava para receber todo mundo. Em Manaus, visitei também duas universidades de dança, uma delas já estive na minha faculdade e eu fui lá dar uma palestra. Eles me chamavam para fazer bate-papo e foi fantástico. E quanto mais coisa eu tinha para fazer, menos cansaço eu sentia. Porque a dança é um estímulo bonito.

30 Angel Vianna participou do Circuito Nacional do Palco Giratório, em 2014.

GOSTINHO

AIRTON PASCHOA¹

ilustração Rafael Peixoto

Foi sempre assim, pra que nos culpar ou desculpar. Não, não faltou tempo, você sabe, tempo se cria, faltou a gente, o mundo atrai e distrai. Sim, eu sei que se a gente tivesse, sei lá, tivesse ficado assim, ia faltar o mundo, e quando falta o mundo, quem não sabe, falta tudo. É até pecado querer mais. Apesar de tudo, de tudo que não sabemos direito o que é, mas sentimos a pressão, ou impressão. Tem gente que não tem nem isso, esse gostinho, esse restinho. Vamos comer, vai.

¹ Mestre em Literatura Brasileira (FFLCH/USP). Possui contos e poemas, publicados em revistas como *Novos Estudos Cebrap*, *Cult*, *Cinemais*, *Rebeca* (revista virtual da Socine - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual), *Revista USP* e *Piauí*, entre outras, é autor de *A vida dos pinguins* (2014) e *Sonetos em prosa & Poemicos* (2015), pela Nankin, além de *Poemitos* (juvenília), de 2013, pela Dobra Editorial, entre outras publicações.