

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Fernanda Pires Alvarenga Fernandes

**O Público na Cultura Contemporânea:
Tempos e Lugares de uma Audiência Imaginada**

Juiz de Fora

2015

Fernanda Pires Alvarenga Fernandes

**O Público na Cultura Contemporânea:
Tempos e Lugares de uma Audiência Imaginada**

Tese entregue ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.

Alexandre Graça Faria - (Orientador)

Juiz de Fora

2015

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Fernandes, Fernanda Pires Alvarenga.

O público na cultura contemporânea : Tempos e lugares de uma audiência imaginada / Fernanda Pires Alvarenga Fernandes.

-- 2015.
114 f.

Orientador: Alexandre Graça Faria

Coorientador: Hans Ulrich Gumbrecht

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2015.

1. Cultura contemporânea. 2. Audiência. 3. Esfera pública. 4. Produção de presença. I. Faria, Alexandre Graça, orient. II. Gumbrecht, Hans Ulrich, coorient. III. Título.

Fernanda Pires Alvarenga Fernandes

**O público na cultura contemporânea:
tempos e lugares de uma audiência imaginada**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovada em 31 de março de 2015.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alexandre Graça Faria (Orientador)
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. PhD Hans Ulrich Gumbrecht
Stanford University

Prof. Dr. Renato Cordeiro Gomes
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dra. Silvina Liliana Carrizo
Universidade Federal de Juiz de Fora

AGRADECIMENTOS

Ao Renato, companheiro tão presente neste trabalho, embora ele ache que não entenda de literatura.

Ao Alexandre, pela troca intelectual de anos, desde o mestrado, na caminhada até aqui.

Ao meu centro familiar, sempre me lembrando da importância de estar perto e dividir a atenção: Désnia (avó), Walkíria (mãe), Ricardo (irmão), Wânia (tia), Ananda (prima-irmã), Pedro (primo-sobrinho) e aos mais distantes, porém não menos importantes, Jorge (pai) e Filipe (irmão).

Aos amigos Karen Helena, Barbara Santiago, Cibele Lopes, Fabrícia Vale, Daniel Lovisi, Michelle Rodrigues, Ameli Gabriele Fernandes e Rodrigo Cabral Gabriel e tantos outros pelos momentos de escuta, de mão na massa e de vinho.

Ao Renato Cordeiro Gomes e à Silvana Carrizo pela leitura e pelas contribuições desde a qualificação.

Ao Hans Ulrich Gumbrecht, Sepp, pela atenção voltada ao diálogo para além dos encontros semanais em Stanford.

À Prisca Agustoni e ao Edimilson Pereira, por aceitarem o convite para compor a banca, já integrando o caminho deste trabalho, que teve um capítulo gestado na disciplina oferecida no PPG Letras em 2011.

À Giovanna Dealtry pela leitura crítica do mundo (e da tese) que não hesita(rá) fazer.

À Marília Librandi-Rocha, por ter me recebido para uma longa conversa que se faz presente neste trabalho.

Aos brasileiros em Stanford, pela troca intelectual e fraternal, especialmente a Mariana Lage e Ligia Diniz, e ao Alex Martoni, pelas primeiras dicas antes da partida.

À CAPES, via PDSE, pelo auxílio parcial que viabilizou o período do doutorado sanduíche.

Muitos são os envolvidos no processo burocrático da realização de uma tese e ainda mais, quando envolve um período no exterior, sem a persistência e paciência de alguns funcionários a realidade às vezes parece impossível. Nomear um ou outro seria impraticável, mas faz-se necessário, somar ao trabalho CAPES, as realizações diárias da PROPG-UFJF e do PPG Letras Estudos Literários, na figura de seus servidores, para que tudo ocorresse dentro dos prazos até aqui. Do lado de lá da linha do equador, agradeço à Margaret Tompkins e Sandra Gerbrandt, cujo suporte foi essencial.

RESUMO

O público contemporâneo parece manter características de diálogo, comunicação e democracia que ainda garantem certa unidade, porém mudou imensamente em diversos termos. É possível observar transformações que vão desde um novo tipo de público, os consumidores cujo direcionamento do discurso está conectado à retórica da publicidade, até questões da mediação discursiva realizada através de telas e profissionais midiáticos que contemporaneamente admitem uma interatividade antes impensável. Historicamente, o sentido de público enquanto plateia foi se desenvolvendo paralelamente ao significado original, derivado de *res publica*, e depois gradualmente o substituiu. Surgiu como alternativa para designar o espaço literário e social que se desenhava não mais apenas em torno do rei, *la cour*, nem se restringia aos burgueses de *la ville*, mas passa a atingir o gosto de um *grand public* e admitia a inclusão do *parterre* dentro de uma unidade cultural urbana delineada na França ao final do século XVII e XVIII (AUERBACH). Assim sinaliza-se para a interdependência entre uma forma literária, uma mentalidade específica e a formação de um público dentro de um processo histórico. Esta acepção de público ainda hoje guia o imaginário dos artistas em sua produção, embora diversos aspectos estruturais tenham transformado a realidade social contemporânea. Com a emergência de novas tecnologias da informação e da comunicação, questiona-se o papel das instâncias de consagração (imprensa, editoras, crítica etc.) enquanto supostos formadores de público, não apenas colocando em xeque a organização e os mediadores do circuito cultural, mas tensionando a ideia de audiência presumida. Partimos daí para a leitura de alguns casos na intenção de um gesto dêitico (GUMBRECHT), que apresente a complexidade da questão. Dentre eles, a *Exposição em Desmontagem*, de Yuri Firmeza, realizada no MAC do Centro Cultural Dragão do Mar, casos de censura a obras erótico-pornográficas e a ascensão da literatura e dos saraus na periferia urbana de São Paulo.

Palavras-chave: Cultura contemporânea. Audiência. Esfera Pública. Produção de Presença.

ABSTRACT

The public, seen through contemporaneity, seems to keep dialogue, communication and democracy as characteristics that still assure some unity to the audience, but it has changed immensely in different ways. We can detect modifications ranging from a new type of public, the consumers whose speech is attached to the rhetoric of advertising, to matters about media professionals and screens and taking place on discursive mediation in a way previously unthinkable. The sense of public as audience has been developed in parallel with the original meaning, from *res publica*, and then gradually replaced it through History. The word public appeared as an alternative to designate the literary and social space that drew no longer just around the king, *la cour*, nor was restricted to bourgeois *la ville* but goes on to achieve the taste of a *grand public* and admitted the inclusion of the *parterre* within an urban cultural unity outlined in France at the end of the seventeenth and eighteenth century (AUERBACH) It points out then the intertwining between a literary form, a specific mentality and the formation of a public within a historical process. This sense of public still guide the imaginary of the artists in their production, although several structural aspects have transformed contemporary social reality. On the emergence of new technologies of information and communication questions are raised about the role of consecration institutions (press, publishers, critics etc.) as alleged public-forming institutions, not only risking the organization and the mediation of the cultural circuit but stressing the idea of presumed audience. Considering this we read some cases on the intention of a deictic gesture (GUMBRECHT) to show the complexity of the matter. Among the cases we highlight *Exposição em Desmontagem*, an exhibit promoted by Yuri Firmeza in the museum MAC in Centro Cultural Dragão do Mar, events of censorship on erotic-pornographic works and the rise of literature and sarau (soirées as literary gatherings) in the outskirts of São Paulo.

Keywords: Contemporary Culture. Audience. Public Sphere. Production of Presence.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO (Ou O Lugar do Público e da Esfera Pública)	8
1 A FORMAÇÃO PELA INDÚSTRIA CULTURAL (Ou Debates sobre o Jornalismo Cultural e a Mediação das Artes)	30
1.1 Jornalismo Cultural, uma Exposição em Desmontagem	33
1.2 A Arte e sua Crítica no Cenário de Incorporação dos Meios	46
2 A FORMAÇÃO PELA INSTITUIÇÃO MORAL (Ou Que Tipo de Pornografia Desestabiliza a Recepção?)	53
2.1 Jogos de Representação	57
2.2 Os Limites da Leitura	64
3 A FORMAÇÃO PELA VIA ECONÔMICA (Ou Por Que a Periferia Contesta a Versão Oficial?)	70
3.1 Do Fogo à Palavra: Sobre os Modos de se Dar a Ver	74
3.2 Onde Ninguém é Amigo do Rei	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS (Ou A Instituição Imaginária do Público)	104
REFERÊNCIAS	108

INTRODUÇÃO

(Ou O Lugar do Público e da Esfera Pública)

Espectador, plateia, audiência, receptor, ouvinte, leitor, apreciador, visitante (de exposições), destinatário, consumidor e muitas outras denominações podem ser genericamente englobadas sob a definição de público enquanto substantivo. Isso quando não se desloca da ideia de uma população total ou comunidade, porque, se não limitarmos às adjacências artístico-culturais, o público pode ser ampliado para povo, multidão, eleitores, chegando figurar em dicionários norte-americanos como *tax-payers*. Já o adjetivo público informa aquilo que pertence ao povo ou é relativo ao governo.

Com relação às artes, em especial ao espetáculo, o público sempre ocupou um lugar imaginário e afetivo na produção, afinal ele é o “respeitável público” a quem o apresentador se refere diante de uma plateia inscrita num espaço localizável e para o qual a obra foi idealizada. Esta é a representação que informa nossa hipótese inicial, ao identificar uma ideia romantizada de público como algo que ainda permeia o imaginário sobre a audiência na atualidade, embora o público de hoje não corresponda à suposta unidade que um dia formou a plateia do *grand public* de Molière.

Molière foi objeto de estudo de Erich Auerbach para pensar o termo público a partir do teatro, discutindo tanto as negociações do espaço físico ocupado pelas classes sociais durante as apresentações, quanto as transformações estéticas através da dramaturgia. O teatro é lugar do público, de ver e historicamente também de ser visto. É neste contexto que o termo público se desloca do adjetivo, informando algo que pertence ao povo ou é relativo ao governo, para o substantivo, enquanto pessoas que compõem uma plateia. Mudanças estruturais e gradativas na sociedade levaram a corte e a cidade a formar uma unidade cultural que passou a ser chamada de público.

La cour et la ville eram uma unidade que tomou forma ao curso do século [XVII] e que já pode ser chamada de “público”, no sentido moderno do termo. As duas partes desta unidade eram, por certo, distintas em nível formal, mas a linha divisória entre elas era repetidamente atravessada e, acima de tudo, cada parte perdera suas bases autênticas. A nobreza como tal perdera sua função e deixara de ser algo mais que o meio que cercava o rei; a burguesia, ou pelo menos a sua **parte que pode ser chamada ville**, também se afastara de sua função original como classe econômica. Com sua ausência parasitária de função e seu ideal cultural comum, *la cour et la ville* se fundiram em uma sociedade una e homogênea. (AUERBACH, 1983, p. 184, *grifo nosso*)

Apesar de evocar uma pretensa homogeneidade, das terminologias elencadas por Auerbach nas fontes do século XVII – “lecteur, spectateur, auditeur, assemblé”, e às quais se acrescentam “la cour et la ville” e “le public” – para os tempos atuais tivemos um salto. O sentido de audiência enquanto conjunto formado por leitores, ouvintes, enfim, apreciadores expandiu-se até mesmo para a noção de internauta, ampliando ainda mais a já nada uniforme nomenclatura para a denominação dos públicos. Acreditamos que o público contemporâneo mantém características de diálogo, comunicação e democracia que ainda parecem garantir certa unidade, porém mudou imensamente em diversos termos. É possível observar mudanças que vão desde um novo tipo de público, os consumidores cujo direcionamento do discurso está conectado à retórica da publicidade, até questões da mediação discursiva realizada através de telas e profissionais midiáticos que contemporaneamente admitem uma interatividade antes impensável. A investigação dessa situação em suas relações com um conceito amplo e ao mesmo tempo tão importante para escritores e artistas em geral é o objetivo dessa tese, que, no entanto, não perde de vista que tais transformações exigem um desdobramento teórico e novas perspectivas metodológicas.

Do ponto de vista teórico, essa reflexão sobre a ideia de público/plateia não se dissocia da de esfera pública. Por isso sustenta-se, fundamentalmente, nas leituras de Erich Auerbach e de Jürgen Habermas, bem como de autores que mantiveram diálogo com suas pesquisas, respectivamente, em torno da formação do público enquanto audiência, como

com relação às transformações da esfera pública. O objetivo do presente capítulo será pontuar as contribuições dos dois autores para a construção de um pensamento teórico que resulta dessa pesquisa, mesmo sabendo das diferenças metodológicas e de objeto que apresentam.

Quanto ao mecanismo metodológico, a tese recorre a uma perspectiva pedagógica proposta por Hans Ulrich Gumbrecht que se articula aqui com a pesquisa acadêmica associada à ideia de presença, ou seja, leitura como apresentação ou “gesto dêitico” (2010, p. 123). Nesse sentido a reflexão teórica que antecede a discussão dos casos ao longo da tese lhes é posterior.

Um dos importantes ensaios de análise sociológica escolhidos por Luiz Costa Lima para *A teoria da literatura em suas fontes* (1983) traz a definição de público de Erich Auerbach. O texto “La cour et la ville”¹ mostra como o sentido de audiência foi se desenvolvendo paralelamente ao significado original derivado de *res publica*, e depois gradualmente o substituiu (AUERBACH, 1983 p. 151). A palavra público seria usada pela primeira vez, segundo Auerbach, em 1629. Ao buscar sua etimologia, o filólogo encontra o “bem comum” como o significado original, quando empregada como substantivo.

No final do século XVII, o termo surge como alternativa para designar o espaço literário e social que se desenhava não mais apenas em torno do rei, *la cour*, nem se localizava somente entre a alta burguesia de *la ville*, mas converge em uma unidade cultural urbana de pessoas que transitavam entre a corte e a cidade, que, especialmente nas primeiras décadas do século XVIII, passa a atingir o gosto de um “grande público”, admitindo assim inclusão do *parterre*, grupo social que ocupava o setor desprovido de assentos e mais barato da casa de espetáculo, hoje topograficamente identificado com a plateia. Assim, Auerbach sinaliza para a interdependência entre uma forma literária, uma mentalidade específica e a formação de um

¹ A primeira tradução publicada no Brasil data de 1975 e foi realizada a partir de uma segunda versão do texto, com cortes realizados pelo próprio autor. Em 2007, texto foi novamente traduzido do original, porém incluindo a sequência final que lhe havia sido cortada da versão original alemã de 1933. Cf. AUERBACH, 2012.

público dentro de um contexto histórico ocorrido no processo de urbanização e modernização europeu. Esta acepção de público ainda guia o imaginário dos artistas em sua produção, embora diversos aspectos estruturais tenham transformado a realidade social contemporânea quando contraposta àquela descrita pelo teórico.

O estudo de peças de Molière que tratam do ambiente burguês não mostra pessoas engajadas na vida econômica produtiva, mas uma parcela daquele grupo social que adquiria hábitos nobres e não encontrava sentido em se ocupar da mal vista usura uma vez que havia nomeações decorativas que conferiam altas posições sociais e permitiam aos filhos manter sem risco a fortuna da família. Tendo como fonte de informação principalmente *L'avare*, *Le bourgeois gentilhomme*, *Les femmes savantes* e *Le malade imaginaire*, mas também Fruretière e seu *Roman bourgeois*, Auerbach, apresenta uma burguesia que se distanciava de suas origens para mostrar o que tinha em comum com a corte.

os jovens desta classe média entregam-se com abandono aos ideais que consideram aristocráticos, embora a essa altura esses ideais tivessem deixado de ser nobres para se tornarem puramente sociais: um interesse por sutilezas da moda, um gosto por versos galantes e, acima de tudo, amor à maneira dos preciosos (AUERBACH, 2012, p. 267)

Essa aproximação de hábitos, descrita e relativizada a partir do *Roman bourgeois*, estaria relacionada à formação do público numa confluência de mentalidades permeada pelas relações de poder e de um senso de dignidade que os jovens burgueses extraíam dos idílios bucólicos, aprendendo a lidar com os próprios sentimentos e a alimentar um

estado de espírito que desprezava a realidade concreta como indigna de um homem de sentimentos nobres, mas que, apesar disso, aspirava à riqueza e a uma vida nas esferas sociais mais altas, o único lugar no qual o paraíso do amor sublime poderia ser alcançado (AUERBACH, 2012, p. 268)

Se para Auerbach tanto o teatro quanto os romances preciosos foram da maior importância para a formação da burguesia culta, é da visada para a literatura que Habermas desenvolve várias de suas ideias, minimizando porém a importância do teatro na constituição do público, uma vez que o seu foco de análise se volta para a Inglaterra, onde a censura foi nítida e apenas um teatro era mantido sob o patronato da corte na época de Carlos II. Habermas aponta, entretanto, que um público leitor só se estabelece de fato na estruturação de um circuito de mercado com a criação da figura do editor. Essa mudança permitiria então a valorização do romance como gênero burguês e seu consumo íntimo, um exemplo diverso da sociabilidade do gênero teatral.

A aristocracia cortesã do século XVII não representa propriamente um público leitor. Decerto, mantinha literatos como servidores, mas a produção baseada no mecenato corresponde mais a um tipo de conspicuous consumption do que à leitura séria de um público interessado. Este só se forma nos primeiros decênios do século XVIII, depois que o editor substituiu o mecenas como comitente dos escritores e assumiu a distribuição das obras no mercado. (HABERMAS, 2014, p. 154)

Da mesma maneira que a figura do editor substituindo o mecenas e assumindo a distribuição das obras é para Habermas o que de fato forma o público da literatura, a música para ele só se estabelece em uma apreensão mais rigorosa de público quando os *Collegia Musica* privados tornam-se sociedades de concertos públicos, uma vez que a entrada mediante pagamento descola a atividade musical de sua percepção funcional, à qual esteve amarrada até o final do século XVIII, servindo à devoção, festividades, etc. É portanto, o aspecto comercial do consumo da arte, que faria surgir naquele contexto uma arte sem finalidade, para um público de apreciadores cada vez mais “evoluído” e onde um círculo de *connaisseurs* se forma.

A verdadeira transformação [...] constituiu no fato de o público antigo haver representado uma classe em cuja vida diária a arte desempenhava uma função imediata e era uma das formas de expressão, por um lado, da sua atitude de superioridade em

relação às classes mais baixas da sociedade, e por outro, da sua familiaridade com a corte e com o monarca, ao passo que o novo público evoluiu num público de amadores de arte com interesses estéticos, para quem ela passou a ser objeto de livre escolha e de gostos variáveis. (HAUSER, 1972, p. 811)

Hauser enxerga no Iluminismo e na Revolução Francesa pontos decisivos para a esfera da arte, pois ali se constituiria a estabilização das relações entre o produtor e o consumidor.

O público classe média que surgira no século XVIII, ganha estabilidade e permanência, passando agora a desempenhar um papel orientador, como parte interessada nas artes plásticas. O público da literatura francesa do século XVII era formado por alguns milhares de pessoas; era um grupo de apreciadores informados que Voltaire calculava montar a dois ou três mil. Isto não quer dizer, é claro, que tal público fosse constituído exclusivamente por pessoas capazes de formularem juízos artísticos independentes e de possuírem um sentido seguro da qualidade, mas apenas que estava na posse de certos critérios estéticos que habilitavam os seus membros a distinguir o que tinha valor do que não tinha, dentro de limites definidos, ordinariamente um pouco estreitos. O público das artes plásticas era, naturalmente, ainda mais limitado que o literário, e constituído por colecionadores e apreciadores [...] e só no século XVIII é que dele passaram a fazer parte pessoas interessadas pela pintura sem serem compradores. [...] Paris, que durante muito tempo fora o centro da vida social e literária, passa agora a ser a capital da arte da Europa, passando a desempenhar, integralmente, na vida artística da Europa, o papel desempenhado pela Itália desde a Renascença. (HAUSER, 1972, p. 808-810)

A partir daí, Hauser cita diversas medidas tomadas pelo Estado francês, que vão desde o direito atribuído aos artistas pela Assembleia Legislativa de expor no *Salon*, em 1791, abolindo os privilégios da Academia, à inclusão do ensino de desenho nos programas escolares, bem como a organização e o alargamento dos museus.

Um contexto histórico diversificado existe no estabelecimento da esfera pública habermasiana. Em termos de literatura, porém, é no estabelecimento do romance psicológico que se dá a modificação na relação entre autor, obra e público, que retomamos como recurso que o teórico utiliza para destacar o caráter privado original da esfera pública,

diferenciando-a de outras artes. Se a esfera pública desponta como uma expansão e, ao mesmo tempo, como complementação da esfera íntima da família conjugal, Habermas remete ao alargamento da uma esfera literária para desenvolver centralmente temas como política, moral e direito, não apenas quando diagnostica a “mudança estrutural”², mas também nos seus escritos posteriores em que se dedica à teoria crítica da democracia. Ele vê no âmbito privado a origem da esfera pública que

A realidade como ilusão, que o novo gênero cria, é chamada em inglês de *fiction*: ela se livra do caráter de algo *meramente* fingido. O romance psicológico cria pela primeira vez aquele realismo que permite a cada um participar da ação literária como uma ação substitutiva para a sua própria, tomando as relações entre os personagens, as relações entre leitor, personagem e autores como relações substitutivas da realidade. Do mesmo modo que o romance, o drama contemporâneo se torna ficção com a introdução da “quarta parede”. (HABERMAS, 2014, p. 174)

O que Habermas diferencia a partir daí é um interesse empático mútuo pela “humanidade”, que leitor e autor passam a compartilhar em uma perspectiva íntima, entre pessoas privadas. Sob a influência da obra de Schiller sobre a educação estética, Habermas aponta para a possibilidade da arte, desde que livre, levar ao encontro da humanidade pura, através da busca do equilíbrio entre sensibilidade e razão, transformando-a assim em uma espécie de treino ideal para vivência e construção a esfera pública cidadã. Porém, até o século XVII, os lugares da experiência estética estão visíveis e circunscritos, como foi o teatro de Molière, por exemplo, e como ainda se veem durante o século XVIII e boa parte do XIX, o círculo de alguns tipos de salões e cafés onde o que é de interesse público e geral deve ser argumentativamente provado e passa a ser debatido nessa esfera, que se alarga com o crescimento das cidades. Habermas encara os cafés e salões como um “fórum” de opinião pública crítica, onde a legitimidade

² Habermas aborda de maneira central a questão da esfera pública em pelo menos três diferentes textos, sendo eles *A Mudança Estrutural da Esfera Pública* (1962), *A Teoria da Ação Comunicativa* (1981) e *Entre Fatos e Normas* (1992), nos quais se pode observar modificações em sua concepção ao longo do tempo. Seu livro inaugural foi traduzido no Brasil em 1984. Para este trabalho, recorreremos à segunda tradução, publicada originalmente em 2011 contendo o prefácio escrito para a edição especial que o autor havia preparado em 1990.

discursiva do Estado era discutida. Se no século XVIII a constituição da esfera pública se dá tendo como base os espaços de convencimento, o século seguinte ela se transforma em um espaço de pressão relacionado à ampliação do público. Após esse estágio, Habermas apontaria um processo de degeneração da esfera pública, ocorrido principalmente a partir da segunda metade do século XX, período em que observa maior penetração estatal no domínio privado assim como a presença de instituições privadas assumindo cada vez mais espaços que antes eram considerados públicos.

A mudança da esfera pública implica na criação de instâncias de mediação entre o Estado e os interesses privados, que se constituem como novas fontes de legitimidade de poder. Diversas transformações nos espaços de sociabilidade e mediação ocorreram desde o período no qual Habermas pensou sua “mudança estrutural” da esfera pública tendo como base a conjuntura política europeia das décadas de 1950 e 1960.

Entre os textos de Habermas e Auerbach, há um parentesco, digamos, genético no sentido de que o primeiro identificou na construção da autonomia material e moral e da burguesia a mudança da esfera pública, enquanto o segundo identifica no teatro o uso específico da palavra público enquanto audiência, associando-a também à questão da interdependência entre uma forma literária, uma mentalidade específica e a formação de um público dentro de um processo histórico. Daí a intenção de desenvolver neste trabalho uma sondagem quanto ao público de hoje e a mentalidade de hoje.

Ao falar de transformações nos termos do público, ou seja, em questões que envolvem audiência, a associação primeira que se faz é com a Estética da Recepção. Entretanto, escapamos à recepção como teoria, pois nos interessa investigar como a arte produz uma ocupação³ da esfera pública na medida em que ela preenche e conforma tal “espaço”, podendo nele afirmar presença, intervir e/ou mediar debates já em pauta ou ainda

³ Essa “ocupação” traz aqui uma ideia paradoxal para o campo artístico, pois ao mesmo tempo que carrega semanticamente uma proposta temporal e espacial, remete também à possibilidade de pensarmos nos níveis de profissionalização exigidos na circulação da cultura.

questões latentes, na sociedade e pouco estabelecidas no sentido organizacional das mesmas.

De todo modo, *Mudança Estrutural da Esfera pública* permanece como texto seminal e indicaria parâmetros sobre os quais pesquisadores de diferentes áreas alicerçariam suas teses sobre *Öffentlichkeit*, ou seja, o espaço ou a esfera pública. Para tanto, Habermas afirma a necessidade da análise filosófica, a fim de se captar a evolução das ideias políticas, unida a um trabalho sociológico e historicamente desenvolvido. Ao recorrermos a Auerbach também como um texto fundamental para a noção que pretendemos discutir, o objetivo é manter a arte e a cultura em primeiro plano por entendermos que não se trata apenas de mais um campo de expressão ou de um treino para a vida pública, mas de parte constituinte e indissociável do humano em sociedade.

As transformações na sociabilidade a partir do século XVIII são debatidas por ambos os pensadores por identificarem, no século XX, um momento em que a arte e a cultura haviam assumido o primeiro plano, chegando, na contemporaneidade, a um processo radical de inflação do individualismo. O indivíduo autônomo e independente era necessário e imprescindível como força de trabalho à autonomia burguesa e se firma com o liberalismo e a livre concorrência num momento em que as relações de produção já se encontravam ampliadas. É nessa conjuntura que se desenvolve o culto ao individualismo como origem e fundamento da sociedade capitalista, um sistema que depende de indivíduos produtivos e disponíveis para o consumo e a concorrência.

O indivíduo é um ente singular, visto como uma parte do todo social, que articula o singular e o universal, o psíquico e a cultura. Trata-se de uma visão um tanto naturalizada, que opõe indivíduo e sociedade. Porém, ao longo da história, a visão da psicologia sobre esse conceito flui para uma apreensão menos dicotômica, que vê a relação indivíduo/sociedade de maneira solidária e recíproca. Filosófica e sociologicamente, o indivíduo pode ser visto como uma espécie de átomo social ou como uma realidade única não intercambiável com nenhuma outra da mesma espécie. Além da

ideia de átomo, que está na própria etimologia da palavra indivíduo, que significa indivisível, trata-se de um conceito que passa a ideia de um ser mais passivo que a noção de sujeito.

Até a Era Moderna, sujeito não era uma questão ou um problema, sendo apenas a pessoa ou assunto sobre o qual se tratava. Com o declínio da economia e da cultura medieval, e a partir da ascensão do humanismo, surge a noção de sujeito com a consciência de que é uma identidade corporal, racional, psíquica e moral. A autorreflexão passa a ser constituinte do sujeito, que funda seu próprio destino. Para Descartes, o pensamento é o lugar da verdade. A partir da razão e da consciência, o homem pode conhecer o mundo e a si mesmo. A base cartesiana (*cogito, ergo sum*) torna-se um dos principais valores do mundo ocidental, consolidando a concepção do sujeito do conhecimento, ainda que a noção de sujeito fosse trabalhada de forma variada por diferentes pensadores, como Kant e Hegel.

O pensamento cartesiano, entretanto, não levava em conta a alteridade e seu sujeito tinha consciência definida fora do tempo, do espaço e da história. A partir de Freud, para a concepção da realidade, o psíquico não apenas exige o outro, como não está necessariamente ligado à razão e à consciência. O conceito de inconsciente provoca grandes mudanças na percepção dos processos de subjetivação. Esse sujeito psíquico não se reduz às faculdades cognitivas e está imerso num jogo de sentimentos, processos de recalque, projeções, idealizações, pulsões, fantasias, desejos etc.

Chegamos então a uma noção de sujeito com pensamentos, sentimentos, percepções e desejos, que no tempo e no espaço convive com o outro, revelando uma realidade psicológica, existencial, moral e política. O indivíduo torna-se sujeito quando exerce ou sofre um processo de subjetivação, que o vincula tanto à sua identidade e consciência quanto a um poder de controle externo. Sujeito, subjetividade e subjetivação são conceitos que não se fecham numa construção apaziguada, mas que se constroem na dimensão política da vida e variam historicamente de acordo com a problematização da diferença de si e do outro.

A discussão mediante razões no sentido habermasiano, portanto, se acende a partir de produtos da cultura criados e debatidos à luz de outro campo tão burguês quanto a Economia Política enquanto ciência, a Psicologia.

Na medida em que a cultura adota a forma mercadoria, desenvolvendo-se propriamente pela primeira vez como “cultura” (como algo que pretende existir por sua própria vontade), ela é reivindicada como objeto acabado para a discussão, em virtude da qual uma subjetividade orientada para o público chega ao acordo consigo mesma. (HABERMAS, 2014, p. 130)

Diversas críticas surgiram em relação à formulação de Habermas por considerar essa orientação para subjetividade do público demasiado utópica ou por excluir mulheres, camponeses e operários da esfera pública, ou ainda questionando se, em vez de uma única esfera, não haveria várias. Diversos desdobramentos e análises são esmiuçados por vários intelectuais na coletânea organizada por Craig Calhoun (1996), incluindo a busca de novos conceitos como o de contrapúblicos, de Nancy Fraser, no qual setores populares (subalternos) buscariam maneiras expressivas para pressionar uma esfera pública de trocas desiguais e seletivas. O volume conta com uma conclusão/réplica do próprio Habermas, que reelaboraria sua resposta sob a forma de um novo prefácio a edições posteriores de *Mudança estrutural da esfera pública*.

A questão central é como estabelecer consenso⁴ em sociedades que pensam suas necessidades de formas tão diferentes, uma vez que a globalização e a democratização do acesso a bens de consumo, ao contrário de constituir um mundo homogêneo, acaba por destacar os traços individualistas e multiculturais das sociedades. Além disso, aspectos que foram essenciais na constituição da esfera pública burguesa, perderam o sentido quando se chega à sociedade de massas. Se antes o caráter comercial libertava a arte do patronato promovendo sua discussão pública, até o século XX a relação mercadológica se modifica completamente, chegando a um período de “abstinência da discussão literária e política

⁴ Habermas ensaia resolver a questão discorrendo mais demoradamente sobre os arranjos discursivos da democracia pela a necessidade de compatibilizar formação discursiva e opinião. A questão discurso ganha relevo no prefácio à edição de 1990 e em obras posteriores nas quais discute a teoria da democracia.

mediante razões”, à qual Habermas atribui a dissolução da “relação típica da privacidade ligada ao público”, em que mesmo uma audiência em comum não sustenta vínculo, ainda que seja em conjunto, como no cinema ou no teatro (2014, p. 363).

Se o consumo e a chamada Indústria Cultural desenharam no pós-guerra essa visão pessimista na obra de Habermas, influenciado pela Escola de Frankfurt, estudiosos das Américas têm hoje pensamentos diversos sobre a contemporaneidade. O argentino radicado no México Néstor García Canclini observa que o consumo privado de bens e meios de comunicação de massa frequentemente fornece mais respostas a homens e mulheres que as abstratas normas de democracia das tradicionais organizações coletivas, como sindicatos, partidos, clubes e demais agremiações, enquanto formas de organização da cidadania. “Desiludidos com as burocracias [...] o público recorre à rádio e a televisão para conseguir o que as instituições cidadãos não proporcionam: serviço, justiça, reparação e simples atenção” (2006a, p. 39). Tal cenário leva Canclini a defender a proposta de que o consumo também serve para pensar e atuar como estratégia política, opondo-se radicalmente à Habermas quanto à clientelização do cidadão, apesar de ressaltar a lucidez do alemão enquanto autor.

Se o deslocamento do lugar tradicional de mediação e representação cidadã é questionado por Canclini, ocorre também uma disjunção nos espaços da arte, que aqui exemplificamos através da análise do curador norueguês Simon Sheikh. Para ele, se um dia o museu foi, enquanto ambiente artístico, o lugar do pensamento crítico-racional do sujeito burguês, hoje “esse papel parece meramente histórico” (2008, p. 134). Claro que neste exemplo específico, ele se refere ao espaço físico ocupado pelas artes visuais, cujos limites vêm sendo experimentados em diferentes contextos pelos espectadores para além do cubo branco – e outras analogias poderiam ser feitas em relação à literatura ou ao teatro, por exemplo, que também pensam esteticamente redefinições de suas fronteiras em períodos semelhantes –, mas sua constatação se dá também devido a um deslocamento mais estrutural no

circuito no que concerne às próprias instituições burguesas. Em sua crítica, Sheikh afirma que

Para a indústria cultural, a noção de “público”, com seu modo contingente de acesso e articulação, é substituída pela noção de “mercado”, implicando a troca de mercadoria e o consumo como modos de acesso e interação. Isso significa que a noção iluminista de sujeitos crítico-rationais e de ordem social disciplinar é substituída pela noção de entretenimento como comunicação, como o mecanismo de controle social e de produção de subjetividade. (SHEIKH, 2008, p. 134-135)

Esse caráter histórico Sheikh atribui também à concepção modernista de arte e de espectador, bem como à esfera pública burguesa quando abordada no singular, propondo o uso de “esferas”, no plural, pois hoje haveria diferentes concepções de arte e de público, de produção e de representação e um esboço de conjunto da fragmentada esfera pública seria composto por “espaços e/ou formações que às vezes se conectam, às vezes se isolam, e que possuem relações contraditórias e conflituosas umas com as outras” (SHEIKH, 2008, p. 129-130).

Esferas fragmentadas que formam a “instituição imaginária da sociedade”, como descrita por Cornelius Castoriadis. Para Castoriadis, a sociedade e suas instituições são tanto ficcionais quanto funcionais. As instituições são parte de redes simbólicas e, dessa forma não são fixas ou estáveis, mas constantemente articuladas através da projeção e práxis. Mas ao focar o caráter imaginário delas, Castoriadis também sugere que outras interações e organizações sociais podem ser imaginadas: que outros mundos são de fato possíveis. (SHEIKH, 2008, p.132)

A abordagem de fragmentação ou de multiplicidade⁵ de esferas porém, não deixa de apresentar certas limitações. A ideia de fragmentação é um tema em evidência no contemporâneo e pode ser vista tanto como um sintoma do individualismo quanto da dificuldade atual de lidar com conceitos “tipo”. Ao aderir a tal perspectiva, Sheikh não demonstra perceber que tanto Auerbach quanto Habermas operam justamente na compreensão desta

⁵ Nesse sentido, o tema já se encontra bem desenvolvido na teoria dos campos de Bourdieu (1996).

mesma instituição imaginária da sociedade, ficcional (teatro e literatura) e funcional (constituição dos centros urbanos e democracia), para trabalhar seus conceitos de público e não ignoram a diversidade de camadas que constituem o público ou as várias esferas dentro da esfera “imaginada”.

A sociedade não é nem coisa, nem sujeito, nem idéia – e tampouco coleção ou sistema de sujeitos, de coisas e de idéias. Esta constatação facilmente parece banal para aqueles que se esquecem de perguntar como e porque pode-se então falar de uma sociedade e desta sociedade. Porque na linguagem estabelecida e na lógica que ela traz, “*um*” e “*isto*” só se aplicam ao que sabemos designar, e nós sabemos designar coisas, sujeitos, conceitos e suas coleções ou reuniões, relações, atributos, estados, etc. Mas a unidade de uma sociedade, como sua *ecceidade* o fato de ser esta sociedade e não outra qualquer – só podem ser analisadas em relações entre sujeitos mediatizados por coisas, já que toda relação entre sujeitos é relação social entre sujeitos sociais, toda relação com coisa é relação social com objetos sociais, e os sujeitos, coisas e relações só são aqui o que são e tais como são, porque são assim instituídos pela sociedade considerada (ou por uma sociedade em geral). Que alguns homens possam matar ou matar-se pelo ouro, e outros não, não tem a ver com o elemento químico *Au*, nem com as propriedades ADN de uns e de outros; e que dizer, quando matam ou se matam pelo Cristo ou por Allah? (CASTORIADIS, 1982, p. 213-214)

A explanação de Castoriadis evolui no sentido de que não se encontra um esquema único que capte os setores da sociedade. Daí Sheikh propõe pensar o mundo da arte como uma esfera particular, que possui um sistema não autônomo, em conexão com outros campos e esferas, configurando um “campo de batalha”, no qual há relações de conflito de subjetividades, políticas e economias (2008, p. 132). Porém, retomando Castoriadis, se arte, política, religião, economia e direito possuem relações inseparáveis, tanto o ato unificador em um sistema, quanto seu fatiamento, por mais cautela que envolva, implica na superação da dificuldade apenas em palavras, ou “metáforas ilegítimas” (1982, p. 214), que revelam ou ocultam em diferentes graus a ideologia de suas constituições.

Nesse campo de batalha, algumas posições apenas superficialmente parecem antagônicas, tal qual a situação dos “Consumidores do Século XXI, Cidadãos do XVIII”, apontada por Canclini (2006a, p. 29), na qual se

experimenta, simultaneamente, uma sobreposição de tempos e papéis que oblitera a racionalidade dos princípios ideológicos, não cabendo mais, portanto, julgar o comportamento dos consumidores como algo unicamente irracional. Tal constatação nos mostra que se perde a complexidade dos fatos, bem como sua possibilidade de entendimento, se tentarmos compreender o presente numa concepção histórica, uma vez que o presente histórico que configurava o habitat epistemológico do sujeito cartesiano não condiz com o tempo em que vivemos, embora continuemos a reproduzi-lo nas conversas diárias e discursos intelectuais e acadêmicos (GUMBRECHT, 2014, p. xiii).

Gumbrecht caracteriza esse “tempo” como um novo cronótopo histórico, em que o futuro se fecha, pois não se apresenta mais como um horizonte de possibilidades uma vez que os prognósticos otimistas de progresso da modernidade ruíram, e no qual o passado não desvaneceu sendo suplantado por avanços, mas, ao contrário, inunda nosso cotidiano através de novos recursos e sistemas automatizados de memórias. Assim, nosso presente é configurado como uma ampla convergência de simultaneidades.

Essa ideia de “presente amplo” vem sendo desenvolvida a partir da intuição de “presença”⁶, que valoriza a relação de tangibilidade com os objetos em uma tentativa de aliviar o peso da práxis interpretativa que lhes impunha significados. Para tanto, Gumbrecht explica que o modo como compreende os campos da estética, da pedagogia e da história foi radicalmente alterado e pensa em possibilidades de abordar tais campos a partir dos conceitos de epifania, presentificação e dêixis. Em linhas gerais, a epifania é tomada a partir da teorização de Jean-Luc Nancy, sobre a sensação efêmera dos efeitos de presença (ou em tensão entre presença e sentido), levando-se em conta que recorreríamos à experiência estética

⁶ No livro *Our Broad Present*, ainda sem edição brasileira, Gumbrecht comenta que sua intuição quanto à noção de presença desenvolveu-se paralelamente em três direções diferentes nos livros *Em 1926*, *The Powers of Philology* e *Produção de Presença*, sendo que este último foi publicado em alemão com o título *Diesseits der Hermeneutik*, algo como Hermenêutica desse mundo. No Brasil, encontramos traços embrionários dessa intuição nos trabalhos reunidos no volume *Modernização dos sentidos* (cf. GUMBRECHT, 1998, p. 22 e p. 284-289).

devido aos momentos de intensidade por ela proporcionados. Porém a epifania não é produzida apenas pela experiência estética. Já a presentificação, encontra-se em objetos pouco ligados à disciplina história ou à sua conceituação e objetivação de aprendizagem tradicionais, mas se inscreve em artefatos ou técnicas que produzem a sensação/ilusão de que o passado está de novo tangível e nos invoca sedutoramente. Já os gestos dêiticos implicam no confronto com a complexidade intelectual, apontando para a condensação ocasional dessa complexidade.

Gostaria de me deter um pouco mais no desenvolvimento do conceito de dêixis, pela relação que apresenta com o mundo acadêmico enquanto esfera distante do cotidiano. Diferentemente da imprensa e de outros setores da sociedade, a distância acadêmica promovida em grande parte pela experiência estética e da historicização, abriria caminho a pensamentos de risco e a discussões que não prometem soluções nem resultados práticos. O exemplo que Gumbrecht dá para tanto é a possibilidade de se questionar “se Martin Heidegger poderia ter sido um filósofo tão importante sem ter estado tão próximo da ideologia nacional-socialista” (2010, p. 157), mas ele defende que uma questão dessas não deveria ser colocada no Ensino Médio tampouco na imprensa. A distância que a metáfora “torre de marfim” aplica à Academia permitiria um estatuto de discussão que não excluiria nenhuma repercussão na sociedade, além de poder analisar tópicos em “condições de fraca pressão de tempo [o que] significa que, em vez de sermos obrigados a reduzir sua complexidade [...] podemos nos expor à sua complexidade e até mesmo aumentá-la” (GUMBRECHT, 2010, p. 158). Tal aumento de complexidade deveria incluir a apresentação da experiência vivida, ou seja, dar a ver, mais que interpretar, ou além de interpretar. Ao somar a experiência vivida inclui-se através do gesto dêitico um procedimento de aprendizagem que não advém apenas do distanciamento que levou à “torre de marfim”, levando à analogia com o novo conceito de leitura:

Tal “leitura”, tanto leitura de livros quanto do mundo, não é simplesmente uma atribuição de sentido. É o movimento

interminável, o movimento alegre e doloroso entre perder e voltar a ganhar controle intelectual e orientação – que pode ocorrer no confronto com (quase?) todos os objetos culturais, desde que ele ocorra nas condições de baixa pressão de tempo, isto é, sem que se espere de imediato uma “solução” ou uma “resposta”. (GUMBRECHT, 2010, p.159)

Não deixa de ser curioso, já na redação final desta introdução, encontrar na própria obra de Auerbach questões metodológicas tão próximas àquelas já desenvolvidas. Explico: Na apresentação da nova edição da obra do filólogo, o tradutor e organizador Samuel Titan Jr. relata que haviam pedido ao autor um prefácio à edição israelense de *Mimesis* no sentido de orientar o novo público, a fim de que a obra ganhasse em termos “pedagógicos”. Rapidamente a resposta chegou com uma recusa “*Mimesis* é um livro sem introdução; o capítulo sobre Homero e o Gênesis faz as vezes de introdução; discussões teóricas no início iriam contra o propósito do livro” (AUERBACH, 2014, p.7). Assim, Titan abrevia seu direcionamento ao “respeitável público” enquanto apresentador, sob o argumento de que não se deve falar pelas coisas, mas fazê-las falar, dando a ver como gesto propositivo-pedagógico.

Neste contexto, para além dos objetos estritamente literários ou artísticos, a pesquisa parte, metodologicamente, da necessidade de apresentar eventos que são tratados como discursos que explicitam a confluência entre mentalidades e lugares de poder na sociedade e que contribuem para a reflexão proposta. Iniciando do levantamento de um *corpus* que considerou obras, performances e ações culturais capazes de evidenciar questões relativas às transformações do público selecionaram-se casos em que não apenas as obras ou os eventos em si, mas dados comportamentais também pudessem ser lidos como discurso, investigando perspectivas que contemplassem a diversidade de objetos levantados, sem a intenção, no entanto, de se aplicar sobre eles uma compreensão de natureza hermenêutica.

Não se intenciona que a teoria antecipe sentidos a fatos da cultura que se instituem durante o processo de transformação dos horizontes da ordem social. Dessa forma, a percepção dos objetos estudados como

presença, otimiza a possibilidade de compreender as transformações sociais que estão em processo, o que poderia ser neutralizado por interpretações estruturais, sociológicas, ou mesmo antropológicas já consagradas. Ao contrário, caminhamos no sentido de contribuir para a compreensão da experiência estética contemporânea presente nos objetos/eventos analisados, a partir de sua “insularidade situacional e temporal” (GUMBRECHT, 2010, p.156). Ainda segundo o autor,

aquilo que chamamos “experiência estética” nos dá sempre certas sensações de intensidade que não encontramos nos mundos histórica e culturalmente específicos do cotidiano em que vivemos. Essa é a razão por que, vista de uma perspectiva histórica ou sociológica, a experiência estética pode funcionar como sintoma das necessidades e dos desejos pré-conscientes que existem em determinadas sociedades (GUMBRECHT, 2010, p. 128)

Essa perspectiva, é claro, não será tomada de forma absoluta, propósito que seria completamente inviável dada a profunda tradição hermenêutica e ontológica das ciências humanas. O que se evidencia, no entanto, segundo os objetos acionados pela tese, é que os índices da transformação do público na contemporaneidade não podem ser bem compreendidos caso não se considere a dimensão de suas presenças, ou ao menos que se observe o que Gumbrecht chama de “‘efeito de presença’ porque estão necessariamente rodeados de, embrulhados em, e talvez até mediados por nuvens e almofadas de sentido” (2010, p. 135).

Os casos aqui estudados são experimentos pontuais de percepção e prioridades que expõem alguns gargalos contemporâneos no acesso à audiência e nos ajudam a questionar a noção de público, envolvendo a mediação e a interatividade no processo receptivo. Se iniciamos localizando o público a partir de Auerbach, é pelo imaginário constituído a partir do termo no sentido moderno, entretanto, acessar o gosto, a emoção e a opinião de uma audiência é objetivo explicitado por escritores desde a antiguidade. Na máxima horaciana que comparava a poesia à pintura, encontramos registros de que a capacidade de afetar o

receptor é preocupação dos poetas, Aristóteles falou de auditórios classificados de acordo com idade e fortuna e Cícero expôs a conveniência de falar diferentemente a grupos de homens distintos. Vários outros trataram de considerações sociológicas úteis ao artista sob uma perspectiva pedagógica na qual construiria ou prepararia seu próprio público para a obra que deseja apresentar (PERELMAN, 2005, p. 23). Porém, da ágora – enquanto espaço de mediação e publicização, visto com os olhos de hoje – ao mundo da internet, diversas mudanças ocorreram no perfil dos grupos destinatários da mensagem artística, bem como em toda a cadeia produtiva que envolve a circulação da cultura. Para Sennett

A diferença entre o passado romano e o presente moderno reside na alternativa, no significado da privacidade. O romano privadamente buscava um outro princípio para contrapor ao público, um princípio baseado na transcendência religiosa do mundo. Privadamente buscamos não tanto um princípio, mas uma reflexão, a saber, o que são nossas psiques, ou o que é autêntico em nossos sentimentos. (1998, p. 16)

Mesmo na contemporaneidade, processos mais demorados nos mostram como o acesso e a formação de audiência especializada demandaram grande investimento e incentivo governamental, como ocorreu com a indústria gráfica brasileira a partir da década de 1960 (ORTIZ, 2006, p. 122-124). Editoras como a Abril fizeram livros chegar a cidades onde não havia livraria, criando uma rede capilar de distribuição através das bancas de jornal. Cinquenta anos depois, a cadeia de produção e consumo do produto livro apresenta diversos pontos críticos, mas a circulação da literatura encontra saídas antes inimagináveis através da tecnologia digital, embora não deixe de, cada vez mais, recorrer a encontros presenciais como nos saraus das periferias urbanas. Neste contexto, vemos reforçadas as comunidades linguísticas, pois um texto lançado na internet do interior de Minas pode ecoar em Moçambique mesmo que não alcance leitores no Brasil, conquistando um público permeado pela mundialização da cultura (ORTIZ, 1994), como também as comunidades locais, até então alijadas da esfera da produção literária.

Esse tipo de relação nos leva a propor nesta pesquisa não necessariamente, ou apenas, o tratamento do suporte tecnológico que tem propiciado várias mudanças; o que se objetiva é compreender a instituição do imaginário (CASTORIADIS, 1982), o impacto na circulação de ideias de novas formas de nomeação e resistência encontradas nas artes. De modo que nos interessam menos as relações pontuais, como os exemplos citados, e mais as questões que revelem formação de plateias presumidas ou não. Queremos encarar o leitor não simplesmente como um produto da relação tríplice obra-autor-receptor, mas como uma presença ideológica e/ou economicamente ativa no circuito cultural. Essa percepção situa a discussão no contexto da crítica cultural, mantendo a literatura em interface com uma rede discursiva na qual se relaciona com outros textos culturais, ampliando sua comunidade de leitores.

A partir de exemplos que não apenas questionam a organização e os mediadores do circuito cultural, mas tensionam a ideia que se tem de público enquanto audiência presumida, o primeiro capítulo problematiza o papel da imprensa enquanto veículo de informação, mediação, crítica e formação de público de arte. Para tanto dá centralidade à performance do cearense Yuri Firmerza, que promove a exposição de um “artista inventado” no Museu de Arte Contemporânea do Centro Cultural Dragão do Mar, em Fortaleza. O artista fictício ganhou vida nas páginas dos jornais, que publicaram a história como contada por Firmeza, sem saber que o estrangeiro que viria expor na cidade era uma peça de criação. Dessa forma, observam-se problemas relacionados à formação do público na contemporaneidade a partir do jornalismo cultural como um dos principais elementos de mediação da arte.

Ao questionar se o tema da pornografia seria um possível desestabilizador de uma recepção conservadora, no capítulo dois, propomos a pensar a recepção de obras de arte e literárias a partir da hipótese de que o senso comum institui um público conservador, pouco dialético e propenso a reações de censura. Buscamos avaliar estratégias de intervenção no debate público a partir do uso de temas considerados

eróticos ou pornográficos, que desestabilizariam a recepção convencional, procurando diferenciar obras que são aceitas no consumo privado e outras que deslocam a discussão para a esfera pública. Para tanto, valemo-nos de uma leitura aproximativa do quadro *A origem do mundo*, de Gustave Courbet, e do livro de poemas *Cosmologia do impreciso*, de Oswaldo Martins. Tais obras, apesar da distância no tempo, provocaram recentes reações de censura e debate público, tanto no fórum virtual, com a suspensão da conta do Facebook do artista dinamarquês Frode Steinicke, quanto na vida pública, com a demissão do poeta e professor de uma das escolas em que trabalhava.

No capítulo três, refletimos sobre a produção literária de Alessandro Buzo, autor nascido e residente na periferia da cidade de São Paulo e integrante do grupo de escritores que se identificam com o movimento conhecido como Literatura Marginal. A análise coloca em relevo o livro *O trem*: contestando a versão oficial, uma obra que foge às tradicionais classificações literárias apresentando uma crueza de linguagem. Apesar da importância econômica e social – o veículo é descrito também um espaço de socialização –, esse meio de transporte foi marcado por descaso, falta de manutenção e lotação extrema, que levaram a manifestações populares descritas na obra. *O trem* se apresenta como uma história de vida que mobiliza a cena pública que não aparece nos noticiários. Em seguida, deriva-se a reflexão sobre a literatura marginal com o olhar voltado para a ascensão dos saraus de poesia, em especial o sarau da Cooperifa, como um espaço que promove deslocamentos em relação à ideia de poesia e institui um ritual próprio de fruição literária.

A escolha de tais objetos em capítulos distintos procura ressaltar diferentes estratégias de participação/intervenção na esfera pública considerando diversos limites. Enquanto, no capítulo um, Firmeza tensiona uma fronteira instaurada nas relações do poder midiático institucional, no capítulo dois, busca-se avaliar o quanto contornos morais são valores que antecedem as próprias instituições. Na terceira parte, incluímos a fronteira

social na medida em que aborda autores que buscam inserir-se em um sistema de circulação que até então lhes era vetado.

A justificativa dessa escolha não se faz aqui apenas por um movimento relativista que reconhece um período de “declínio da arte e ascensão da cultura”⁷ (ANTELO, 1998), mas da compreensão de que uma pesquisa que deseje articular presença e sentido não pode deslegitimar quaisquer manifestações, válidas e disponíveis, por uma questão de valor, cabendo apenas discutir os diferentes valores que lhes são dados nas formas de apropriação do mundo.

⁷ Tema desenvolvido em um colóquio da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic), realizado em 1997, e sobre o qual alguns trabalhos foram reunidos no referido livro.

1 A FORMAÇÃO PELA INDÚSTRIA CULTURAL

(Ou Debates sobre o Jornalismo Cultural e a Mediação das Artes)

Considerado um dos maiores violinistas do mundo, Joshua Bell tocou em uma estação de metrô de Washington, sem se identificar, o mesmo programa que, dias antes, havia executado no Symphony Hall de Boston, onde um bom assento custava pelo menos 100 dólares. A experiência foi promovida pelo jornal *The Washington Post*⁸, em 2007. A reação do público de passantes mostrou como diversos elementos interferem na apreciação artística. Calcula-se que mil pessoas passaram pela estação durante os 45 minutos da performance. O registro mostra que apenas seis pessoas pararam por algum instante e deixaram um trocado. Ao encerrar, ninguém percebeu ou aplaudiu. Quem mais prestou atenção foi um garoto de 3 anos, puxado pela mão. O interesse do jornal era discutir se um dos maiores instrumentistas do nosso tempo seria distinguido fora do contexto elitista da música erudita, na hora do rush, tocando perto de uma parede e de uma lata de lixo, ainda que o programa incluísse obras virtuosísticas, como a “Chaconne” de Bach, executadas em um violino Stradivarius⁹ de valor estimado em 35 milhões de dólares.

Outra experiência semelhante e que clarifica o fato de que a avaliação estética está impregnada de vários juízos que não emanam apenas do objeto estético, foi realizada pelo jornal *Folha de São Paulo* em 1999. O veículo enviou para apreciação e possível publicação um livro pouco conhecido de Machado de Assis a seis grandes editoras, sem identificar o autor. Nenhuma aceitou aquele que era *Casa Velha*, editado pela primeira vez em 1944 por Lúcia Miguel Pereira. Ao discutir o assunto vieram à tona argumentos de que

⁸ Vídeos, matérias e debates sobre a performance encontram-se no endereço: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/04/04/AR2007040401721.html>. Acesso em 20/10/2010.

⁹ O recorde alcançado por um Stradivarius foi de mais de US\$ 45 milhões em um lance dado num leilão da Sotheby's. O valor estimado e divulgado do instrumento de Bell, entretanto, não indica o preço efetivamente pago por ele. A história, tanto do violino utilizado por Bell na performance do metrô, quanto do instrumento anterior, com o qual havia tocado no Oscar o tema do filme *Violino Vermelho*, está disponível em www.joshuabell.com/story-his-violin. Acesso em 12/06/2014.

a novela era datada e que, hoje, pareceria um escritor querendo imitar os trejeitos de Machado. Entretanto, a exposição do frágil processo de triagem e as respostas automáticas às centenas de obras que as editoras recebem para avaliação mantém o debate válido a despeito de qualquer estilo envelhecido.

De toda essa história polêmica, fica a constatação de que três das editoras das mais importantes do país sequer acusaram recebimento de originais recebidos. Essa prática é comum. E deixa alucinados os autores, que entram muitas vezes em paranoia [...] Os gerentes editoriais, com raras exceções, tornam-se inacessíveis. Sonhando talvez com o dia em que haverá livros sem autores. (NASCIMENTO, s/d)

O lamento de Esdras Nascimento ao relatar o fato no *Observatório da Imprensa* compila outros descasos que aborrecem escritores no mundo, como a devolução de *Em busca do tempo perdido*, de Proust por André Gide por considera-lo ilegível, e, no Brasil, o fato de *Sagarana* ter perdido um concurso de contos para uma coletânea de Luís Jardim, tendo Graciliano Ramos como voto decisivo no júri.

Na arte contemporânea, Yuri Firmeza propôs uma obra que questionasse as forças que regem o sistema artístico e que se encontram além do campo estético, envolvendo assessores e instituições. Para discutir o papel das instâncias de consagração enquanto supostos formadores de público, o artista entretanto contou com o apoio de algumas delas. Posando de estrela internacional, Firmeza criou o pseudônimo Souzousareta Geijutsuka que, segundo ele, significa algo como “artista inventado” em japonês e enviou *releases*¹⁰ e fotos através de uma assessora de imprensa fictícia, Ana Monteja, assumida por sua namorada na época, Irina Theophilo. A assessoria foi responsável pela apresentação às redações e oferta de entrevistas do artista japonês. Todo o trabalho seria realizado por correio

¹⁰ No jargão jornalístico, *release* ou *press release* é o texto de divulgação preparado por assessoria de imprensa.

eletrônico pela equipe dos jornais¹¹ para facilitar qualquer entrave linguístico ou de deslocamento.

A exposição *Geijitsu Kakuu e a analogia da natureza* seria inaugurada no Museu de Arte Contemporânea do Centro Cultural Dragão do Mar, em Fortaleza, no dia 10 de janeiro de 2006. O tema envolvia objetos tecnológicos para discutir a fragilidade da vida e suas condições. O *release* utilizava palavras recorrentes entre os conceitos operacionais da arte contemporânea, dizendo que Souzaaretá trabalharia temas como operação em tempo real, simultaneidade, supressão do espaço e imaterialidade, além de ter desenvolvido a "fotografia 'Shiitake', uma técnica japonesa que permite a captação dos fenômenos invisíveis ocorridos na atmosfera" (FIRMEZA, 2007). Com trabalhos expostos em Tóquio, Nova York, São Paulo e Berlim, seria a primeira vez que o japonês mostraria seu trabalho no Ceará.

No dia da abertura, não havia fotos ou objetos de "tecnologia" japonesa à mostra. Na galeria, apenas cópias de e-mails revelavam a farsa, trocados entre o artista, o sociólogo Tiago Themudo, com quem Firmeza debatia em um grupo de pesquisa, e o diretor da instituição à época, Ricardo Resende, que realizava a curadoria de um projeto mais amplo chamado "Artista Invasor". Na entrada, os dizeres "Exposição em desmontagem", mais que simplesmente uma advertência para um público ludibriado, indicavam a possibilidade de leitura de um título outro para a obra levada cabo por Firmeza, cuja performance continuou em debates promovidos com a curadoria e nos vestígios da produção arquitetada desde o início, que continuaram expostos no Dragão do Mar, acrescidos, nos dias seguintes, das matérias veiculadas pela imprensa sobre o artista inventado e, posteriormente, foram publicadas em um livro-objeto (FIRMEZA, 2007) compondo um dossiê sobre o caso somando o que havia sido publicado sobre Souzaaretá a alguns outros textos sobre o assunto como o de Hermano Vianna.

¹¹ As matérias publicadas entre 10 e 12 de janeiro de 2006 sobre a exposição encontram-se em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/000609.html>. Acesso em 06/05/2009.

1.1 Jornalismo Cultural, uma Exposição em Desmontagem

Seria útil iniciar a investigação através de uma análise sobre o jornalismo cultural, uma das principais fontes contemporâneas para compreender o eixo da mediação. Entre os motivos para tal destaque está o fato de que o jornalismo cultural é apontado como elemento de vínculo afetivo entre o leitor. As causas podem ser seus temas intrínsecos, ou ainda o fato de sua prática apresentar certa liberdade em relação à armadura que têm as notícias e reportagens dos primeiros cadernos com seus fatos e “receitas de bolo” das padronizações de redação e estilo – títulos com verbo de ação, parágrafos curtos, *lead*¹², pirâmide invertida¹³ – e matérias essencialmente noticiosas. Clareza, concisão e objetividade serão sempre valores do jornalismo, seja o texto publicado em que página for, porém o caderno de cultura apresenta-se como um espaço no qual o caráter autoral e a criatividade poderiam ser exercitados. Mas ultimamente não tem sido assim, pois se percebe uma acelerada desintelectualização da profissão. E, paradoxalmente, o prestígio da editoria dentro das redações não é alto, assim como a preocupação em formar jornalistas de cultura dentro das universidades.

Há claramente uma grande pressão do mercado sobre a pauta do jornalismo cultural, desencadeando problemas que vão do excesso de exposição das celebridades ao uso acomodado do *press release*. A rotina das redações depende cada vez mais das assessorias de imprensa, das viagens pagas e dos jabás¹⁴, esvaziando a posição do jornalista como um privilegiado leitor da cultura. A cobertura antes restrita às artes (literatura, teatro, pintura, escultura, música, arquitetura e cinema), passou a incluir temáticas ligadas a moda, gastronomia, paisagismo, comportamento, manifestações da cultura

¹² Primeiro ou primeiros parágrafos do texto jornalístico, que tradicionalmente devem conter as respostas às clássicas perguntas: o que, quem, onde, como, quando e por quê.

¹³ Forma de estruturar o texto de maneira objetiva, que prioriza os dados mais relevantes no início, fazendo a base da notícia no topo e mantendo a ordem decrescente de importância, o que facilitaria o “corte pelo pé”.

¹⁴ Jabá ou jabaculê são brindes oferecidos a jornalistas com a intenção de agradá-los e, facilitar seu trabalho e, conseqüentemente, “comprar” a sua imparcialidade.

popular e todo tipo de variedade que parece não se encaixar nas editorias de *hard news*.

As técnicas jornalísticas e a divisão dos temas condizem com o processo mercantil de lidar com um grande fluxo de informações, com o *deadline*¹⁵ e com a falta de cobertura *in loco*, gerando a grande dependência das fontes oficiais de informação e a redução do espaço para a crítica e a reflexão. O jornalismo quer se pressupor neutro, separar informação de opinião, mas no caso específico da cultura não há como abrir mão do juízo sob o risco de deixar de lado a compreensão do fato, do produto ou do processo em questão. Porém esta abrangência analítica tem sido perdida na equiparação com outras editorias na busca pelo furo e pelo modelo das *hard news*, que deveriam pesar menos no resultado final sobre o leitor que busca o segundo caderno.

Embora tenham passado por processos de encolhimento, os jornais de grande circulação atuais mantêm cadernos semanais que se dedicam à reflexão, mas os cadernos diários desses mesmos veículos vivem impasses que se situam no contraponto entre cultura e entretenimento, produção cultural e mercado, erudito e popular e entre tantas outras polarizações que não sabem exatamente a quem se direcionam. Oscilando posições, atiram pra vários lados, e mesmo assim falta diversidade. E os critérios de seleção da pauta diária são duvidosos e questionáveis.

Por essas características, o jornalismo cultural vive em crise e, nos piores exemplos, deixa de ser um tradutor entre domínios, ou melhor, um mediador crítico entre obras ou questões culturais e seus públicos, para acabar reduzido ao acompanhamento da agenda de estreias, lançamentos e opções de lazer disponíveis, reduzindo-se ao chamado jornalismo de serviço, elaborado para um leitor-consumidor. Tal fato, que felizmente não representa a totalidade do que é produzido em termos de jornalismo cultural, compõe um quadro típico associado às grandes linhas do processo de transformação descrito por Habermas, especialmente nas relações que o alemão vê entre imprensa e a mudança da estrutura social da esfera pública. Para ele, a ideia

¹⁵ Prazo final de entregar da matéria apurada e escrita ao editor.

de “serviço público” tem caráter publicitário, ao contrário da fase do jornalismo literário que constituía a esfera pública burguesa, ou a esfera pública política inicial, contrapondo-a a uma “esfera pública permeada de relações de poder, que se apresentaria no contexto de uma democracia de massas apoiada pelo Estado de bem-estar social” (HABERMAS, 2011, p. 49). Na mídia, a situação não é exclusiva dos segundos cadernos e perpassa notícias, críticas e reportagens sobre cultura em seus vários formatos, entre eles revistas, sites, blogs, programas rádio de TV, mas fica patente no jornal impresso e no chamado “serviço”¹⁶ do *release*, enquanto guia de uso.

Nos anos 1950, temos um marco no jornalismo cultural brasileiro com a publicação do “Caderno B” do Jornal do Brasil, reconhecido como precursor do moderno jornalismo cultural brasileiro. Nas duas décadas seguintes, o setor se mantém em constante diálogo entre leitores exigentes e colunistas, em um momento marcado pela repressão e pela censura do Regime Militar, cujo governo é responsável pela consolidação do “capitalismo tardio” no Brasil. Este momento de reorganização da economia promovido pelo Estado autoritário insere o país no processo de internacionalização do capital, fortalecendo o “parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais” (ORTIZ, 2006, p. 114). Ao mesmo tempo em que ali se constitui o período de maior produção e difusão de bens culturais até o momento, isso se dá através de uma face repressiva e disciplinadora.

A partir deste complexo projeto modernizador do país, temos, nos anos 1980, a ampliação da interface entre a imprensa e a chamada Indústria Cultural, num jornalismo que também se tornou mais tecnológico, fragmentado e veloz. Exemplo maior da segmentação do mercado, o jornalismo cultural apresenta-se como uma parte da mídia voltada para expressões artísticas e entretenimento, chegando aos anos 1990 ao fenômeno conhecido como o “boom das revistas”, período em que surgiram publicações como a *Cult*, a *Bravo!*, a *Aplauso* e outras de menor vida, como a *Palavra*.

¹⁶ Dados que as assessorias deixam prontos, ao final do texto, para que os veículos acessem facilmente ou simplesmente copiem e coleem, indicando como se deve usufruir do espetáculo ou produto, com preço, endereço, telefone, horários etc.

O jornalismo cultural engloba temas como música, cinema, teatro, histórias em quadrinhos, televisão e outras formas de entretenimento ligado às artes, além de tendências culturais e relações de seus temas com a filosofia e a semiótica. A atuação nesta área exige, portanto, boa formação cultural – o que depende de esforço pessoal além da formação acadêmica – e noções básicas de história da arte. Atualmente, no jornalismo cultural, o conceito de cultura está normalmente ligado à noção de entretenimento, ocupando-se com destaque do lazer das pessoas. Até porque se a comunicação adotasse o conceito ainda mais amplo fugiria das suas especialidades na divisão de notícias, colunas, resenhas, críticas, comentários e perfis, pois todo jornalismo poderia ser visto como cultural, “afinal, a cultura está em tudo, é de sua essência misturar assuntos e atravessar linguagens” (Piza, 2004, p.7). Entretanto, essa redução frequentemente operada pela mídia leva ao que a filósofa Marilena Chauí observa em relação à cultura de massa, que acaba inventando “uma figura chamada ‘espectador médio’, ‘ouvinte médio’ e ‘leitor médio’, aos quais são atribuídas certas capacidades mentais ‘médias’, certos conhecimentos ‘médios’ e certos gostos ‘médios’” (CHAUÍ, 2008, p. 60). Dessa forma são oferecidos a este público produtos e informações culturais “médias” que reduzem a cultura ao lazer e ao entretenimento.¹⁷

A cultura como recorte editorial acaba conferindo ao jornalismo a função de guia e orientação de hábitos, somando à função de seleção ou filtro dentre o vasto cardápio cultural oferecido algumas especificidades como a necessidade de repertório especializado e de perspectiva histórica e crítica para contextualizar, dimensionar, relacionar, interpretar. Marcadamente híbrido e não raro experimental, o jornalismo cultural mantém a tensão entre a cultura como erudição, ou reduzida a um punhado de obras artísticas, e a dificuldade de manter-se como instrumento de cultura em vez de apenas

¹⁷ Como em um mundo paralelo, há espaços de circulação específicos para culturas fora do padrão. É o caso das produções eruditas cuja crítica Bourdieu insere num campo constituído por “sociedades de admiração mútua”, com analistas recrutados dentre os próprios produtores e códigos específicos que funcionam entre experts, contribuindo para afastar do jogo o “público dos não-produtores” (BOURDIEU, 2009, p. 107).

incitar o consumo da Indústria Cultural, que obviamente não representa a amplitude da dimensão cultural da sociedade.

A mediação no jornalismo cultural lida com aspectos criativos – tanto que vários autores apontam esta especialidade como fonte de renovação na prática jornalística –, porém sofre com o fato de suas atividades estarem incluídas em um formato que traz imposições e limites do processo industrial, através de padronizações e técnicas que envolvem normas de redação e estilo, *deadline*, limitação de espaço e outros aspectos que regularizam a produção dos textos jornalísticos. Essa standardização também perpassa as temáticas e estéticas abordadas nos cadernos de cultura. Especialmente no jornalismo diário, a pressão por noticiar tudo o que está disponível entre lançamentos e espetáculos privilegia o enfoque nos produtos, subestimando os processos culturais. Como resultado vemos reduzido o espaço para o diálogo crítico e para manifestações sem apelo comercial, tornando esta tensão com o mercado um ponto crucial da mediação jornalística.

A performance do artista Yuri Firmeza é exemplar com sua “exposição em desmontagem”. Firmeza não só pregou uma peça na imprensa da capital cearense, evidenciando o provincianismo dos cadernos culturais ao valorizar o que vinha de fora, mas mostrou os caminhos mais viciados da manipulação da opinião pública que acontecem por todos os cantos do país. Em sua leitura, a arte e a cultura estão subordinadas a manipulações de mercado, autenticadas por imprensa e instituições, independentemente dos méritos formais da obra. Um dos objetivos foi escancarar a forma como a arte e a cultura são subordinadas a manipulações de mercado e autenticadas pela imprensa e por instituições, mostrando como essas instâncias de legitimação fazem de alguém um artista, independentemente dos méritos formais de sua obra.

O museu, os textos críticos e os jornais autenticando a existência do artista deveriam disparar no público uma reflexão sobre o que esses espaços vêm legitimando. Os jornais funcionariam como suporte e concomitantemente como objeto da crítica. Sem eles a completa realização do trabalho não seria possível. Mas os jornais não eram um fim em si. (FIRMEZA, 2007, p. 11)

Ao utilizar o jornal como suporte para o que pretendia como obra final, Firmeza revela o fato de que a mídia tem frequentemente se limitado a prestar esse papel: ser uma base de legitimação do sistema. O jornalista não precisa saber falar japonês, não é obrigado a ter um conhecimento extremamente aprofundado em arte para fazer uma reportagem, mas também não cumpre o sua função ficando dentro da redação a (re)produzir textos sobre algo que não viu, não ouviu e não conheceu efetivamente além dos *releases* e e-mails respondidos por assessores.

A imprensa cearense deu destaque em matérias e entrevistas com a atração internacional antes de saber que a mesma era fabricada por um artista local. Depois de se descobrir posta em xeque, reagiu de forma preconceituosa em relação à arte contemporânea e destacou títulos como “Exposição factóide compromete Instituto Dragão do Mar” (Moura, 2006), “Pegadinha contemporânea de artista cearense” (PEGADINHA, 2006), “Arte e molecagem” (Araújo, 2006), “Provocação infeliz” (PROVOCAÇÃO, 2006). O *Diário do Nordeste*, que havia publicado anteriormente duas páginas com direito a entrevista com o japonês, não concedeu uma linha a mais de ao caso além de um breve relato do acontecido, enfatizando a responsabilidade institucional do Dragão do Mar, como estratégia contrária à divulgação da barriga¹⁸. Nem todos reagiram da mesma forma, mas todos mantiveram uma única fonte.

Dentre os jornais de Fortaleza, o único a dar espaço para “o outro lado” após a descoberta da fraude foi *O Povo*, que, no dia da abertura da exposição, havia divulgado a matéria na capa do seu caderno de cultura, porém dividindo o peso do assunto com outro texto no mesmo espaço nobre e, na sequência, continuou a debater o acontecido publicando a matéria “A arte do absurdo”, no dia 12, procurando reparar os erros com fotos de Yuri Firmeza feitas pela própria equipe do jornal, um editorial no espaço de opinião e textos elaborados por Ricardo Resende e Tiago Themudo. Apesar do *mea culpa*, ponderando falhas de checagem e apuração e conferindo

¹⁸ O contrário do conhecido furo jornalístico, a barriga é uma matéria falsa ou equivocada, publicada como se fosse novidade.

créditos de bom polemista ao artista que desempenhava seu papel, e da publicação dos textos da equipe do projeto “invasor”, o editorial de *O Povo* publicado no dia 11 de janeiro expressou o descontentamento com a confirmação da exposição pelo MAC do Dragão do Mar, exibindo seus melindres.

O sr. Yuri Firmeza extravasou suas frustrações e recalques na mídia. Mas foi longe demais em suas elucubrações. Precisava usar de artifício tão mesquinho e irresponsável para divulgar seu trabalho e seu protesto? Mas ele tem liberdade para exercer a sua "criatividade". Não entramos nesse mérito. Deplorável nisto tudo é o comprometimento do nome de uma instituição do porte do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura [...] inaugurado em abril de 1999, é uma instituição respeitada dentro e fora do Ceará. A participação da entidade em devaneios de um artista rancoroso e irresponsável compromete um nome construído ao longo de quase sete anos de trabalho eficaz. (PROVOCAÇÃO, 2006)

A pluralidade de visões chegou exposta por meio de diferentes textos, mas o ressentimento que abalou a parcela sabotada da imprensa transparece não apenas no editorial, cujos termos foram semelhantes nos demais veículos, mas também quando a equipe do próprio jornal não conta que, no fundo, a exposição existiu, porém não da forma como “vendida” pela assessoria fictícia, lembrando que houve sim cumplicidade entre museu e artista, e apesar de não conter o timbre oficial da instituição, o release foi inserido no site do centro cultural com os telefones pessoais da personagem Ana Monteja e do diretor Ricardo Resende como contatos de divulgação.

Não por acaso, a primeira discussão razoável sobre o assunto se deu no site *Overmundo*, cujo formato colaborativo busca fugir das amarras do jornalismo mercadológico. A matéria de Ricardo Sabóia, “Adorável invasor” (2006), abriu espaço para que o acontecido virasse assunto nacional. Assim, grandes jornais de tiragem nacional dedicaram análises posteriores à intervenção do artista inventado. A matéria de Sabóia foi publicada no dia 13 de janeiro, quatro dias depois, o *Estado de São Paulo* reverberava o fato no Sudeste e no dia 23, o *Zero Hora* dava sua versão dos fatos no Sul do país.

Como podemos observar a partir desta reflexão, a mediação e/ou propagação dos bens culturais encontra no jornalismo uma ferramenta importante, porém com inúmeros pontos críticos. Em geral, a economia industrial da informação promove um tipo de difusão cultural restrito e pouco diversificado, maximizando alguns eleitos em seu potencial de massificação, deixando outros no ostracismo e fazendo com que muitos tenham propagação fragmentada. Mas não apenas a Indústria Cultural interfere na mediação jornalística. Um dos filtros interpostos na relação do consumidor com o produto cultural é a formação do jornalista. Há que se discutir também o papel do divulgador cultural ou do assessor de imprensa, que intervém com força na pauta diária dos cadernos especializados. Detenhamo-nos um pouco mais na questão da mediação antes de voltar às especificidades do jornalismo cultural.

O estudo das mediações deu relevo à recepção, pensando no processo de articulação entre os produtos culturais e midiáticos e o contexto sociocultural em que estão inseridos. Não se trata mais apenas de criticar o emissor ou a mídia como responsáveis pela banalização da arte, mas pensar em processos contínuos de mediação nos quais se enxergam trocas entre produção e consumo da cultura. Barbero desloca o eixo do debate dos meios às mediações, “isto é, para as articulações entre práticas de comunicação e movimentos sociais, para as diferentes temporalidades e para a pluralidade de matrizes culturais”. (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 261)

O eixo epistemológico condiciona cultura à comunicação, e comunicação à cultura. A comunicação é então processo, simultâneo e co-dependente das formações culturais.

Mediação seria o pano de fundo onde as manifestações comunicacionais orquestram tramas culturais. O conceito não tem contornos muito claros e compreende toda a gama de relações e intersecções entre cultura, política e fenômeno comunicacional. Especialmente, as mediações se referem às apropriações, recodificações e ressignificações particulares aos receptores. Outra assunção importante é que produção, recepção, meio e mensagem só podem ser pensados como um processo contínuo – as mediações – posição de onde é possível compreender o intercâmbio entre produção e recepção. [...] O que garante sustentação ao esquema, o que inviabiliza a redução da comunicação à cultura ou da cultura à comunicação, é essa

instância que processa sentido, as mediações. (ESSENFELDER, 2009)

A mediação é um complexo que ressignifica os produtos culturais. E o jornalismo tem papel preponderante nesta ressignificação, fazendo chegar a muitos o que estaria restrito a poucos. Porém, esse processo ressalta alguns fatos em detrimento de outros, embasado em determinadas concepções de cultura. Além disso, há que se pensar também o jornalismo enquanto estrutura empresarial, afinal é no âmbito do mercado que se insere a vida contemporânea (apesar de um terço da humanidade viver à margem do consumo).

Não só o jornalismo tornou-se raso para atingir o público massificado. O mesmo se passa com as instituições¹⁹ culturais e artísticas, que não raro se banalizam para acessar a mídia e a “opinião pública”. Da mesma forma que o jornalismo é empresa e negócio, a arte também o é, tendo sua autonomia constantemente sobrepujada pelo marketing de grandes gravadoras, editoras, marchands, museus, galerias e distribuidoras de cinema, entre outras formas de divulgação que põem em xeque a difusão cultural em seu sentido amplo. Por isso, a pesquisadora Geane Alzamora questiona o lugar que tem sido ocupado pelo jornalismo cultural nos processos contemporâneos de mediação: “Para além do jornalismo de massa, interessa, nessa disciplina, investigar e experimentar os formatos emergentes de informação, por meio dos quais se conforma boa parte das mediações culturais contemporâneas” (2009, p. 51).

A editoria de cultura concentra atividades artísticas e culturais, lazer, espetáculos, comportamento e variedades. Autores que se debruçaram sobre o jornalismo especializado, como Daniel Piza (2004), comprovam a afinidade do público com as páginas dos segundos cadernos. A segmentação trouxe especificidades, porém as chamadas variedades, que tinham crescido enormemente e ido parar em cadernos específicos de moda, decoração, celebridades etc., precisaram ser reabsorvidas nos cadernos de cultura, que por sua vez não cresceram em tamanho. Isso se deu com os temas que não

¹⁹ Museus, organizações, terceiro setor, produtores culturais, produtoras de eventos etc.

conquistaram plena autonomia estrutural e financeira, pois nos locais onde há anunciantes específicos suficientes para bancar um suplemento sobre casa e decoração, por exemplo, seguramente o conteúdo editorial relacionado ao assunto está garantido. Essa lógica faz com que fatos não conectados ao interesse de mercado não tenham espaço reservado no jornal.

A redução da reflexão crítica e a predominância da cultura pop também são ataques comuns a uma especialidade que tem se tornado rasa e apostado nas “variedades” para atrair um público também variado. Não se coloca em dúvida a possibilidade de unir informação e crítica nas matérias jornalísticas, mas por que então esta não é a receita dominante? Arthur Dapieve observa o contexto de surgimento do Caderno B do *Jornal do Brasil*, “Destinado a não apenas tratar de cultura, mas também a ser, ele próprio, um produto cultural” (DAPIEVE, 2002, p. 95). Esse aspecto, que tornou os cadernos de cultura à moda brasileira “sui generis no mundo”, foi esvaziado com a inserção de variedades e celebridades.

Apesar de cada vez mais minguada nos diários, a crítica ainda é ponto central de todo o debate sobre o jornalismo cultural e vem à tona quando se questiona a abordagem de todas as artes. Não foi diferente quando a fundação que organiza a Bienal Internacional de São Paulo propôs debater o tema. Em uma matéria-relato sobre o evento, encontramos a proposta de encarar também a crítica como uma forma de arte que faz a mediação entre o artista e o público, mas a opinião incisiva de Giron, um profissional que vivencia o dia a dia das redações e reflete sobre a prática, não é otimista:

“Eu percebi que a crítica não é uma profissão e sim uma atividade. A vejo como uma luta, um serviço de resistência e não para formar as pessoas. Ela é incapaz de formar alguém”, observou. Ele não vê com otimismo o papel da crítica hoje, por conta do interesse mercadológico das empresas. “Tudo é produto hoje. Arte e crítica são produtos e mercantilização. Vemos tanta manipulação da informação que eu não acredito na crítica hoje”, afirmou. Segundo ele, acontece um progressivo “banimento do raciocínio” por causa dos chamados “embargos” ocorridos dentro das redações. “Censura tem agora outro nome, é o embargo. Não sejamos ingênuos de pensar que a liberdade de expressão nas empresas é repleta”, acusou. (HERRERO, 2004)

O depoimento do editor de uma das revistas semanais de maior circulação no país, a *Época*, além de estudioso da crítica desde os folhetins²⁰, mostra a viciada relação entre o mediador e o produto cultural.

Vemos um caderno de cultura diário esmagado por diversas pressões, deixando pouco espaço para discussões de qualidade. E, mesmo sendo considerado fator de vínculo afetivo entre o veículo e o leitor, o jornalismo cultural é a especialização de menor prestígio nas redações. “A verdade é que as artes não constituem a área que concentra a atenção da maioria das empresas de comunicação. [...] É preciso sempre lutar pelo seu reconhecimento.” (SZANTÓ *in* LINDOSO, 2007, p. 37). Dessa forma, bons e empenhados profissionais muitas vezes ficam enclausurados dentro das redações, apurando matérias por telefone e recebendo imagens de divulgação, pois não há boa vontade em fazer um trabalho competente que por vezes não seja vencida pela falta de incentivo, estrutura e investimento na área.

O melhor caderno tende a ser aquele que busca assuntos e tratamentos diferenciados, isso é um consenso entre os profissionais do ramo. Entretanto, cada vez mais o leitor tem a percepção de que os diferentes jornais estão parecidos demais, repetitivos, acomodados. Isso decorre em boa medida de duas causas complementares. Existe uma pressão crescente sobre a pauta por parte das assessorias de imprensa, que, com o tempo, deixaram de fazer apenas um trabalho de divulgação para sofisticar-se, fornecendo sugestões pré-editadas de acordo com a linha do veículo. E existe uma pressão crescente sobre a pauta por parte da própria competição entre os diferentes cadernos de cultura. Somando a esse verdadeiro ataque em pinça, o aumento da carga de trabalho cria um quadro propício a uma certa preguiça. Assombrado pela pergunta-cobrança ‘por que não tivemos isso que está hoje no jornal concorrente?’ e assombrado pela gentileza das assessorias, o profissional tende a ter pouco espaço para ousar em pautas. E um conjunto de profissionais sem ousadia só pode fazer um caderno cultural sem a ousadia de fazer diferente.” (DAPIEVE, 2002, p. 100)

²⁰ Luís Antônio Giron trabalhou também na *Folha de São Paulo* e é autor do livro *Minoridade crítica*, que traz uma breve história do processo de formação da crítica de arte brasileira do início da monarquia no Brasil (1826), até o ano de 1861.

Mesmo com “uma certa preguiça” e sem muita ousadia, os cadernos de cultura ainda são considerados os pontos de renovação da linguagem jornalística, incluindo aí também sua apresentação visual. Nas revistas especializadas mensais o trabalho pode ser mais apurado, mas esses veículos não estão isentos da maioria das pressões sofridas pelos diários.

O circuito artístico-cultural tem diversos modos de pressão sobre a produção e o consumo de arte. O jornalismo seria apenas uma parte desta engrenagem que, como outras, pode alternar entre acompanhar o sistema em suas mudanças ou tentar transformá-lo. O crítico Ronaldo Brito observa que “Para impor seu domínio, o mercado usou estrategicamente todos os elementos do circuito – artistas, críticos, colecionadores, marchands e público – e colocou-os a serviço de sua ideologia.” (2006, p. 261-262). O mesmo acontece em outros domínios artísticos, com a ampliação dos mediadores profissionais com seus interesses específicos entre obra e público. O mercado como um todo já vende uma leitura do objeto ao jornalista, que não raro torna-se um reproduzidor desse sistema ao público. Para mostrar a negligência de grande parte da imprensa e a cooptação por esse circuito que envolve assessores, curadores e instituições, Firmeza contou com a anuência e a participação ativa de curadores e do diretor do museu, algo que não poderia acontecer em relação à imprensa para que a intervenção fosse viabilizada. Porém, o fato de algumas engrenagens do sistema da arte serem coniventes com o projeto na tentativa de refletir sobre seus processos nos leva a questionar ainda mais a resposta reativa que tiveram os jornais cearenses. Neste caso, arte mostrou-se capaz de se questionar, de se criticar, mas a imprensa não foi capaz de assimilar a proposta e participar do jogo promovendo a autocrítica, tendo levado algum tempo para que os mecanismos de seleção e tratamento da informação balançassem suas bases até ser aceito o questionamento proposto, escancarando a cena dos processos de julgamento, crítica e consagração.

Embora Firmeza ressalte que a proposta era provocar, no público, a reflexão sobre o museu, a galeria e a imprensa como meios de sedução e

legitimação, não sendo os jornais um fim em si, o fato de promover sua ação /obra no interior dos meios de comunicação deixa margem a questionamentos. Sua obra final debate as instâncias de consagração partindo não apenas de uma ficção que ele criou para si, através do personagem Souzousareta Geijutsuka, mas também através de um tipo de fraude, pois a relação entre assessoria de imprensa e veículos prevê outro tipo de pacto que não envolve o desvelar ficcional compreensível na moldura do museu. Também faltou interrogar o público no dia da descoberta sobre o assunto anunciado e na frequência à exposição da troca de e-mails e reportagens, pois, assim como os jornalistas, os frequentadores do Museu de Arte Contemporânea do Centro Cultural Dragão do Mar eram os únicos não coniventes envolvidos no processo. Permanece, assim, a dúvida quanto a apreciação e entendimento da arte provocadora de Firmeza.

1.2 A Arte e Sua Crítica no Cenário de Incorporação dos Meios

É preciso ressaltar, contudo, que os problemas bem destacados pelo trabalho de Firmeza não acontecem somente no âmbito jornalístico, embora este tenha sido nosso principal objeto no momento devido à importância da imprensa na constituição da esfera pública. Outras instâncias mediadoras volta e meia são colocadas à prova através do discurso artístico, incluindo aí museus, curadorias e salões de arte. *O porco*²¹, de Nelson Leirner, se tornou um marco histórica arte brasileira não apenas por debater o circuito, mas por levar a público um paradoxo sem conclusão. Ao enviar, em um engradado de madeira, um porco empalhado com um presunto pendurado no pescoço ao *IV Salão de Arte Moderna* de 1967, em Brasília, o artista já estava imbuído de uma dupla questão: se a obra não fosse aceita protestaria, caso aceitassem, não deixaria de interpelar quanto aos motivos do júri composto por Mario Pedrosa, Walter Zanini, Frederico de Moraes, Mario Barata e Clarival do Prado Valadares.

O trabalho foi aceito e Leirner questionou, publicamente, porque o animal deveria estar num museu, divulgando um texto no *Jornal da Tarde* de São Paulo. O artista conhece muito bem o circuito que critica e com o qual convive desde a infância, afinal é filho do casal Felícia e Isai Leirner²². Com mãe escultora e pai ex-diretor do Museu de Arte Moderna do Estado de São Paulo e fundador da Galeria de Arte da Folha, ele conseguiu explorar diferentes nuances do sistema da arte através da complexidade do objeto artístico, ressaltando o caráter sempre circunstancial dos sentidos e valores e evidenciando que nada é arte em sua essência, o que pode fazer com que julgamentos sempre resvalam em equívocos. Alguns membros do júri deram

²¹ A obra *O Porco* (83 x 159 x 62 cm) hoje pertence à Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo.

²² Nelson já culpou publicamente os pais pela dedicação às artes e consta em sua biografia o abandono do curso de engenharia para dedicar-se a uma carreira que a maioria consideraria menos promissora, ao contrário do irmão, Adolfo Leirner, o único engenheiro formado pelo ITA e médico pela USP, mas que também produziu algumas fotografias e pinturas às quais intenta dar visibilidade durante a aposentadoria. A outra irmã, Giselda, é desenhista e escritora. Sheila, sobrinha de Nelson, é crítica de arte e foi curadora da Bienal de Artes de SP duas vezes.

continuidade ao debate pelos jornais, mantendo a grande polêmica e impulsionando a revisão dos critérios utilizados pela crítica de arte.²³

É o que os críticos escrevem e dizem que define o sentido da obra, não o artista. [...] O curador, na verdade, é o patrão do artista. [...] Pensando hierarquicamente, o curador é apenas o capataz da instituição para a qual ele trabalha. É ele quem descobre o artista para a instituição. [...] Quem chamou a atenção para a necessidade do discurso ‘de fora’ para complementar a obra? Foi Duchamp. [...] ...foi ele quem primeiro disse que a obra só existe quando há um interlocutor. [...] No fundo, o curador é apenas um crítico com mais poderes institucionais. [...] Nós [os artistas] sempre ficamos no banco dos réus. Hoje nós somos réus. Eu sou um réu sentado, esperando ser absolvido pelos curadores dos júris, pelos membros de comissões (LEIRNER apud dos ANJOS, 2003, p. 70-71).

No texto acima, extraído do catálogo da exposição *Adoração*, que antologicamente reunia algumas instalações da mesma época de *O Porco*, Leirner chama a atenção para o discurso complementar, alheio à obra em si, que condiciona a existência do objeto artístico. Ele posiciona hierarquicamente o curador no centro de sua crítica quando reflete sobre o momento de concepção de algumas obras e ensaia repensar essa figura como vítima de uma possível cooptação, porém em menor grau que o artista. Posteriormente, ao realizar uma retrospectiva de carreira, o Leirner enxerga alguns deslocamentos mais radicais no contexto da arte os quais comenta em entrevista à revista *Istoé*, afirmando claramente que a discussão pública nos jornais, como ocorreu quando na aceitação de *O Porco* não ocorreria mais com a mesma força porque teria deixado de ser provocada pelos artistas e debatida com críticos para acontecer através das instituições. O “artista não tem mais palavra. [...] Duchamp já falava: trabalho sem interlocutor não existe. E a instituição virou nosso interlocutor.” (apud ALZUGARAY, 2009) Interlocutor este que passou de salões, com seus júris e críticos, a editais, programas de residência artística e demais modelos institucionais, que

²³ Frederico Morais é um dos que levou adiante a discussão e publicou livros sobre o tema. Cf. MORAIS, 1998.

ultrapassam o objetivo de fomento para estabelecer uma lógica de validação terceirizada.

O reconhecimento da influência do sistema é visível na arte nas décadas de 1960/1970 e acontece, em parte, no seio da arte conceitual, que busca refletir, a partir das vanguardas modernas, a natureza da criação mediante tudo o que a cerca. Uma das questões motivadoras de tal reflexão se dá no uso de aspirações nobres da arte para agregar valor mercantil à obra. Canclini observa que a chamada “arte dos meios” (1979, p.97) procurou vincular a transformação comunicacional a seus procedimentos, representando o impacto de telefones, rádios, TVs, telégrafo e fotografia na vida e na arte. A partir dessa ideia – que originou diversos tipos de instalações não apenas na Argentina, mas em diversos outros centros –, o grupo formado por Costa, Escari e Jacoby, radicalizou a proposta realizando uma performance semelhante à de Firmeza no intuito de dar sentido à obra no processo de transmissão e recepção, e não no de criação, a partir de um *happening* anunciado e que nunca aconteceu. Um mês depois, a farsa foi revelada na expectativa de evidenciar o papel da imprensa na construção do fato estético.

Vários jornais e revistas publicaram a informação falsa e o desmentido posterior, de forma que foi atingido um dos objetivos almejados: a intervenção de artistas de elite na comunicação de massa, a inserção de uma experiência original na rotina tautológica dos meios. Mas cabe duvidar da eficácia da desmitificação: ao denunciar, por um lado, o poder dos meios para criar ilusões sobre a realidade de algo inexistente, mas reconhecendo que os artistas foram responsáveis pela falsificação, não se devolve a autoridade aos meios, não se fomenta a solidariedade entre eles e os receptores como se ambos fossem vítimas inocentes de uma travessura ocasional dos artistas? (CANCLINI, 1979, p. 98)

Apesar de todo o debate levantado, seja pelos artistas argentinos, seja por Firmeza, a efetividade da discussão tende a ficar comprometida se os textos que circulam a seu respeito *a posteriori* localizam ou dão ênfase à fraude e à ilusão na intervenção criada pelos artistas e não nos problemas levantados sobre a rede como um todo. Obras, fatos e eventos culturais

chegam sempre a um público limitado, neste sentido “é preciso acrescentar o poder dos meios para constituir a ‘realidade’ de um artista ou de uma tendência no processo comunicacional” (CANCLINI, 1979, p. 94). Canclini avança a hipótese de que os 60 mil leitores que o semanário argentino *Primeira Plana* chegou a ter se limitavam ao relato jornalístico sobre as experiências da vanguarda, pois o número de pessoas que se relacionava com a materialidade das obras ou ações era muito menor. Para esse público, o tipo e o tamanho do espaço concedido pelo veículo, assim como a abordagem do texto indicariam a importância do objeto em questão.

A mesma lógica de validação, que prescinde da materialidade das criações, tem se tornado frequente no sistema de incentivo à cultura, seja ele público ou privado. Em geral, aprovação de projetos, captação de recursos e prestação de contas a patrocinadores, são etapas da produção para a qual concorrem certa narrativa de teor técnico sobre sua realização. É neste meio que, ancorado na utilização da cultura como recurso (YÚDICE, 2004) o marketing cultural teve um crescimento exacerbado nas últimas décadas. No entanto, essa profissionalização do meio cultural não foi acompanhada de igual valorização do jornalista de cultura. Como consequência temos a contaminação dos cadernos culturais por outros mediadores, que não os jornalistas. A maioria desses outros mediadores têm interesses diversos, conduzidos de frente pelo imperativo comercial e diferentes do que deveria ser o papel do jornalista. Muito além da função de assessores, marketeiros e divulgadores, presos à lógica da prestação de contas institucional através de planilhas, imagens e *clipping*²⁴, acreditamos que o jornalista de cultura deveria ter um papel mais próximo do “animador cultural”, para usar a expressão cunhada pelo sociólogo e cineasta Mario Kuperman. “À animação cultural caberia dessacralizar o consumo da cultura. Manifestação restrita, durante muito tempo, às elites, será preciso conduzir este processo de difusão a novos públicos” (KUPERMAN, 2007, p. 55). O sociólogo utiliza este termo em oposição a “despachantes culturais”, os intermediários que

²⁴ Dossiê contendo cópias das matérias veiculadas na mídia que funcionam como uma comprovação de que o produto circulou e servem para medir sua recepção.

desenrolam a burocracia entre povo e governo, e as funções que têm surgido no meio dos incentivos culturais. Por analogia, o animador cultural também não é um publicitário a serviço do mercado, mas empresta seu esforço, sobretudo, à circulação das produções livres do condicionamento comercial, batalhando pela aproximação direta com o público.

Já se prepararam diversos *happenings*, performances, instalações, telas ou textos com objetivos semelhantes aos aqui descritos, ou seja, questionar o sistema da arte. Dentre alguns exemplos célebres estão *A árvore de dinheiro* (1969) ou as *Inserções em Circuitos ideológicos – Projeto Coca-Cola* (1970) e *Projeto Cédula* (1970-2013?), de Cildo Meireles, a *Caixa de Baratas* (1967) da Lygia Pape ou mesmo pichação na 28ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, a “*Bienal do Vazio*” (2008). São diferentes intervenções que, através de atos inicialmente considerados provocadores ou subversivos, refletem a elasticidade dos conceitos na arte contemporânea brasileira a partir da suspensão do gosto, da plasticidade dissociada da noção de arte e da possibilidade que o artista tem de estabelecer seu ato criativo na seleção e/ou no projeto, sem que tenha controle específico sobre o fazer, empenhando-se em esfacelar a aura associada ao objeto final em exibição no circuito expositivo. São rupturas que estabelecem a arte não como uma esfera autônoma, mas como uma intervenção no campo expandido da cultura e tais conclusões configuram repertório e convenções de um público especializado, cujos termos quando se massificam sempre tornam-se manchete.

Os três casos citados no início do capítulo, entretanto, envolvem claramente, não apenas editoras, curadores e museus ou casas de espetáculos, mas o jornalismo cultural e, notadamente, os cadernos de cultura da mídia impressa aparecem implicados mais que qualquer outro meio, como herdeiros de uma esfera pública literária formada a partir da mudança apontada por Habermas (2011). Neste ponto, ao examiná-los, a intenção não é especificamente elaborar uma crítica da/à mídia, ou ratificar como esta foi incorporada nos processos criativos, como se fez desde a *Pop*

Art, por exemplo, mas evidenciar pontos de estrangulamento²⁵ na circulação cultural que embaraçam ou mesmo bloqueiam o alcance público à arte e ao debate por ela promovido, ainda que aparentemente sejam utilizados os canais válidos de publicação/divulgação. Nos dois primeiros casos mencionados, o debate promovido pelo *The Washington Post* e pela *Folha de São Paulo* ensaia uma tentativa de pensar o processo cultural, porém focando pouco a autocrítica. Através dos textos publicados, foram tecidos julgamentos em relação a casas de espetáculo, editoras, especialistas e audiência, ponderando opiniões em relação a outras instâncias buscando referendar o papel da imprensa enquanto mediadora. Essas duas ações diferenciam-se substancialmente da performance de Firmeza por partirem de dentro da mídia, pois, quando os papéis se inverteram, evidenciou-se a pouca habilidade para lidar com a crítica e refletir sobre os próprios métodos e os processos artísticos.

Ressaltamos aqui essa conexão com a imprensa enquanto responsável durante bastante tempo pela mediação da arte e pelo debate público de seus temas como algo que se vê progressivamente enfraquecido. Como experimentou Yuri Firmeza, através da arte é possível discutir o circuito cultural sob uma perspectiva reflexiva apoiada na visão sócio-antropológica. Dentro de seu próprio campo, a literatura também vem discutindo o tema, mostrando que a relação entre arte e mercado é uma questão proeminente na cultura contemporânea. Bourdieu observa que

Não é de hoje que existe uma literatura comercial e que as necessidades do comércio impõem-se no seio do campo cultural. Mas a influência dos detentores do poder sobre os instrumentos de circulação – e de consagração – sem dúvida jamais foi tão extensa e tão profunda; e jamais foi tão apagada a fronteira entre a obra de pesquisa e o *best-seller*. Essa confusão das fronteiras a que os produtores ditos "mediáticos" são espontaneamente propensos (como testemunha o fato de que os quadros de honra jornalísticos justapõem sempre os produtores mais autônomos e os mais heterônomos) constitui a pior ameaça para a autonomia da produção cultural. O produtor heterônimo, aquele que os italianos chamam magnificamente

²⁵ A mediação jornalística é apenas um dos pontos de pressão da cultura e se une a outros tópicos, tais como modelos de financiamento via leis de incentivo e censura, representando um conjunto de temas importantes para nossa pesquisa anterior. Cf. FERNANDES, 2011.

de *tuttologo*, é o cavalo de Tróia através do qual todas as formas de dominação social, a do mercado, a da moda, a do Estado, a da política, a do jornalismo, conseguem exercer-se no campo de produção cultural. (BOURDIEU, 1996, p. 377)

Desse modo, torna-se questão central pensar como a literatura e a cultura contemporâneas refletem sobre tais transformações no público. A atuação de forças mercadológicas sobre o campo estético não deixa de ser ponderada por autores, tornando claro que o problema também se estabelece no eixo da produção e não apenas no da recepção. Assim, ao mesmo tempo em que alguns criadores buscam corresponder a tais forças mercadológicas, outros se empenham em fazer de seu trabalho uma forma de resistência que, por sua vez, não deixa de inserir-se nesse mesmo sistema de circulação. Um dos temas que melhor evidencia tais limites é o das fronteiras entre o erótico e o pornográfico, que abordaremos a seguir.

2 A FORMAÇÃO PELA INSTITUIÇÃO MORAL

(Ou Que Tipo de Pornografia Desestabiliza a Recepção?)

Neste capítulo, nos interessa questionar em que medida as transformações na sociedade atual constroem novos modos de participação na cultura a fim de promover, através da arte e da literatura, efetivos debates que contribuam para compreender a formação do público na contemporaneidade. Um dos aspectos que merece ser abarcado com atenção na dinâmica da constituição da esfera pública, sobre o qual nos dedicaremos aqui, é em que medida a resistência às forças mercadológicas empreendida pelos artistas pode trazer à tona a face mais conservadora e reacionária da sociedade que se institui de forma pretensamente liberal e democrática. Pode-se dizer que certas criações/intervenções culturais são capazes de relativizar o lastro conservador do senso comum para enfatizar seu lastro dialético.

Embora o pensamento hegemônico nos diga que vivemos um momento de democracia e liberalismo, nos dias de hoje ainda se convive com muitas atitudes de censura e retaliação. Claro que não se trata de assimilar tal questão como o produto de ditaduras totalitárias, muito menos focar a análise nos meios e em suas manipulações, como frequentemente se trataram os objetos de comunicação de massa. A recepção hoje exige olhos atentos ao processo comunicacional de modo a não encarar a mídia como única protagonista da cena comunicacional, cultural e artística.

Observa-se, porém, que há evidências de conservadorismo na esfera da recepção e que tais atitudes, longe de adquirirem a centralidade nas discussões e demandas políticas obtida nos chamados Estados de exceção, seguem acontecendo relegadas a um segundo plano, recalcadas sob certo cinismo que permite o discurso da tolerância – e quase sempre se limitam às relações privadas, sem sequer chegarem ao debate ou ao julgamento público. Assim, é até possível ter opiniões discordantes, mas não se chega a discuti-las; aceita-se o diferente, mas dentro das regras do dominante. Um

exemplo prosaico de que a regra do jogo é mais limitadora do que supomos está na opção “curtir” da rede social Facebook, ou melhor, está na ausência de opção para que alguém diga que não gostou de algum texto, link, foto ou comentário de um amigo.

Apesar de todo o potencial dos novos suportes, que incluem a natureza procedimental, participativa, espacial e enciclopédica dos ambientes digitais (MURRAY, 2003), o uso de tantos recursos em jogos, histórias e redes sociais obedece a moldes ideológicos. Embora Murray indique que o modelo de escolha sim/não seja uma estrutura dos convencionais programadores da década de 1970 e que o interator de hoje é convidado a navegar em ambientes digitais muito mais vastos, o protótipo de dupla opção se mantém, ainda que num cenário capaz de proporcionar o sentimento de colaboração criativa. No caso do Facebook, a rede não demonstra ter sido construída para crítica, debate ou discordância de qualquer gênero e a solução mais prática para qualquer conflito é ignorar ou excluir usuários.

A exclusão²⁶ foi a pena que o Facebook submeteu ao artista dinamarquês Frode Steinicke, em fevereiro de 2011, por ter exposto em seu perfil o quadro *A origem do mundo* (1886), do pintor realista francês Gustave Courbet. A obra é um nu feminino em close e havia sido postada para ilustrar comentários sobre uma transmissão da TV pública dinamarquesa sobre o tema “sexo nu”. A desativação da conta do usuário se deu sob a alegação de que as regras do site de relacionamento impedem o nudismo para assegurar que a rede “permaneça um meio virtual seguro para visitar, inclusive para as muitas crianças que o utilizam” (*apud* AFP, 2011).

O modelo utilizado para expurgar a rede social não é mais raro longe das telas dos computadores. Dentre vários casos, vale lembrar a censura do livro de Ferréz, *Capão pecado*, oficialmente adotado na rede pública e depois recolhido das escolas de São Paulo; a apreensão do romance *Pornocracia*, de Catherine Breillat, durante uma feira de livros em Portugal, por utilizar na capa o já citado quadro de Courbet; e a demissão do poeta e professor

²⁶ Cabe aqui perguntar se a palavra exclusão não seria um eufemismo dos nossos tempos cibernéticos. Afinal, neste caso, o banimento da rede social não seria comparável ao exílio forçado ou mesmo à eliminação/execução sumária, bem ao gosto das ditaduras totalitárias?

Oswaldo Martins da Escola Parque do Rio de Janeiro, depois que um grupo de pais de alunos descobriu sua poesia erótica.

Tomamos, assim, o tema da pornografia na literatura e na internet como um tópico particularmente útil na medida em que, ao instaurar-se nos limites entre o público e o privado, pode ser útil para compreender a formação da audiência contemporânea. E escolhemos, como contraponto à leitura que faremos do quadro de Courbet, a poesia de Oswaldo Martins a fim de discutir a capacidade de interferência do discurso supostamente pornográfico na constituição dos valores da sociedade atual. A proposta deste capítulo é pensar se esse tipo de discurso teria o poder de desvelar ou denunciar uma possível condição de exceção em que nos encontramos, ou, em outros termos, pensar em que medida esse tipo de discurso operaria a relativização do lastro conservador na esfera pública, promovendo a consequente ênfase no lastro dialético.

É importante ressaltar que a pornografia é moralmente aceita e consumida “entre quatro paredes”. O ato de tornar público um debate através de temas tomados como pornográficos poderia ser assumido como um recurso capaz de chamar a atenção – e dismantelar certos discursos – para o estado de dependência do mercado e da mentalidade dominante? Para responder a esta questão, faz-se necessário observar a transformação ocorrida no sistema de circulação da arte e da construção da esfera pública, no intuito de identificar que tipo de literatura ou prática cultural tem a capacidade, a partir de sua proposta estética, de estimular um debate e compartilhá-lo publicamente, ou seja, conferir à estética uma dimensão política.

Assim, há que se conceituar pornográfico não apenas o que explicita funções sexuais, mas criações capazes de interferir nessas reconfigurações entre o público e privado. Nesse sentido é possível encontrar uma excelente formulação que pode ser usada como ponto de reflexão teórica em uma obra de ficção. Trata-se do conto “Intestino grosso”, de Rubem Fonseca. O conto representa a entrevista de um escritor que, ao ser tachado de pornográfico, trava o seguinte diálogo com o repórter:

“Joãozinho e Maria foram levados a passear no bosque pelo pai que, de conchavo com a mãe dos meninos, pretendia abandoná-los para serem devorados pelos lobos. Ao serem conduzidos pela floresta, Joãozinho e Maria, que desconfiavam das intenções do pai, iam jogando, dissimuladamente, pedacinhos de pão pelo caminho. [...] Graças à astúcia de Joãozinho, ambos afinal conseguiram jogar a velha num tacho de azeite fervendo, matando-a após longa agonia cheia de lancinantes gemidos e súplicas. Depois voltaram para a casa dos pais, com as riquezas que roubaram da casa da velha, e passaram a viver juntos novamente.”

“Mas isso é uma história de fadas.”

“É uma história indecente, desonesta, vergonhosa, obscena, despudorada, suja e sórdida. No entanto está impressa em todas ou quase todas as principais línguas do universo e é tradicionalmente transmitida de pais para filhos como uma história edificante. Essas crianças, ladras, assassinas, com seus pais criminosos, não deviam poder entrar dentro da casa da gente, nem mesmo escondidas dentro de um livro. Essa é uma verdadeira história de sacanagem, no significado popular de sujeira que a palavra tem. E, por isso, pornográfica. Mas quando os defensores da decência acusam alguma coisa de pornográfica é porque ela descreve funções excretoras, com ou sem o uso de nomes vulgares comumente referidos como palavrões. O ser humano, alguém já disse, ainda é afetado por tudo aquilo que o relembra inequivocamente sua natureza animal. Também já disseram que o homem é o único animal cuja nudez ofende os que estão em sua companhia e o único que em seus atos naturais se esconde dos seus semelhantes.” (FONSECA, 2010, p. 142)

O Autor provoca um deslocamento na ideia de pornografia na medida em que força uma releitura ideológica dos discursos tradicionalmente moralizantes presentes na tradição cultural. Para compreendermos o panorama a que o Autor se refere na entrevista, pensemos um pouco mais nos perigos que a pornografia representa, a partir do quadro de Courbet.

2.1 Jogos de Representação

"Ceci n'est pas une pipe", já nos alertou Magritte. E *A origem do mundo* não é simplesmente mais uma imagem de nu explícito, como acreditaram os administradores de conteúdo do site de relacionamentos Facebook, ao bloquear a conta do artista dinamarquês que publicou o quadro de Courbet em seu perfil. Produzido entre 1928 e 1929, o quadro de René Magritte tornou-se um marco na consciência da arte e de seu sistema no século XX²⁷ por sondar os limites entre o real e a representação, tema que o pintor aprofundou na série *La condition humaine*, de 1933. Sob o título *A traição das imagens*, a tela ganha força com o acréscimo da frase "Isto não é um cachimbo" à leitura da figura. O texto se torna motor para interpretações menos ingênuas da obra, indicando que a traição dos sistemas de representação é rica porque mesmo as reproduções fiéis nunca serão a coisa em si.

Obras como a de Magritte nos ensinam a desconfiar do mundo tal como ele é e, ao se desdobrarem, instauram um paradoxo que multiplica os enigmas,²⁸ corrompendo ou desafiando a onipotência de um sistema artístico estabelecido, com regras, sintaxe e suporte próprios. No entanto, desconfiar do mundo e preparar terreno para a construção de outros mundos é extremamente perigoso para a manutenção das verdades estabelecidas. Ao modificar o olhar sobre o real, é possível reconhecer que as coisas não precisam continuar como estão, ou do jeito que têm sido, daí a importância do debate que a arte torna público através da desestabilização de verdades e de novas estéticas.

O espírito de desconfiança e desestabilização de verdades está presente na obra de Courbet. Não se trata de um nu qualquer, mas da

²⁷ Diversas obras, em várias épocas, travam debates semelhantes à proposta de Magritte, colocando em cena jogos de impostores e imposturas, vide *A roupa nova do rei*, conto escrito em 1835 pelo dinamarquês Hans Christian Andersen. Entretanto, o reconhecimento da influência do sistema, com forte acento nas questões de mercado, é visível na arte a partir da década de 1970 e acontece, em parte, no seio da arte conceitual, que busca refletir, a partir das vanguardas modernas, a natureza da obra de arte mediante tudo o que a cerca.

²⁸ Cf. Foucault, 2002.

exibição ostensiva do sexo. Se o caráter explícito é, no senso comum, evocado como algo que tornaria menos “artística” a obra – isso, claro, nas inócuas discussões sobre os limites entre pornografia e erotismo –, aqui o sexo explícito em close, de maneira hiperbólica, é o que, associado ao título, torna o quadro efetivamente perigoso no sentido de alçar à leitura que rompe com a teogonia em *A origem do mundo*, instaurando uma genealogia contrária à moral cristã.

Embora seja bem anterior à obra de Magritte, a distância histórica e temporal atualiza a leitura de Courbet, em cuja tela poderíamos escrever “Ceci n’est pas une chatte”. Ao atingirmos esta camada de leitura, é possível constatar que a violência para com o observador – e seus pré-conceitos – se dá muito mais na provocação associada ao título, por motivar reflexões que deslocam o *status quo*, do que pelo consumo da imagem no sentido de estímulo sexual, uma vez que a sociedade é permissiva quanto ao uso privado e sigiloso do que convencionou rotular de pornográfico.

O sexo com finalidade unicamente reprodutora se mostrou irrealizável ao longo da história da humanidade, porém a limitação da sexualidade acontece na cultura obedecendo à “coação da necessidade econômica, visto que ela precisa subtrair à vida sexual uma grande quantidade de energia psíquica que ela mesma trata de gastar” (FREUD, 2010, p. 112). Freud caracteriza esse fato como um processo exploratório e anuncia que o temor pela insurreição dos oprimidos induz à adoção de medidas preventivas que proibam diversas expressões e cita como exemplo clássico e educativo a proibição das manifestações da vida sexual infantil.

Esse processo regulatório e repressor que é a vida em sociedade gera “o mal-estar da civilização” ou “o mal-estar na cultura”²⁹, em cujo bojo encontra-se também a questão religiosa, pois, segundo Freud, a religião lesaria as possibilidades de escolha do indivíduo ao impor um mesmo caminho a todos. “Sua técnica consiste em depreciar o valor da vida e

²⁹ Na tradução brasileira mais recente, feita por Renato Zwick para a L&PM a partir de longa pesquisa, optou-se por mudar o título já largamente empregado no país.

desfigurar a imagem do mundo real de modo delirante, o que tem como pressuposto a intimidação da inteligência.” (FREUD, 2010, p.78-79).

As armadilhas à inteligência são bem identificadas, por exemplo, no célebre caso do julgamento de Flaubert por causa do romance *Madame Bovary*. O procurador toma o artifício do discurso indireto livre como uma constatação objetiva do narrador à qual o leitor deva dar crédito e não como a visão subjetiva da personagem, o que estabelece o equívoco da leitura. Aqui nos é particularmente útil uma análise de Jauss:

Se, no romance, nenhuma das personagens apresentadas poderia condenar Emma Bovary, e se nenhum princípio moral se impõe em nome do qual se poderia condená-la, não se está, então, juntamente com o “princípio da fidelidade matrimonial”, questionando também a “opinião pública” dominante e o “sentimento religioso” no qual ela se assenta? A que instância se há de levar o caso de *Madame Bovary*, se as normas sociais até então vigentes – *opinion publique, sentiment religieux, morale publique, bonnes moeurs* – não bastam para julgá-lo? Tais perguntas, explícitas e implícitas, não exprimem de modo algum uma incompreensão estética ou uma tacanhez moralizadora da parte do promotor. Nelas se manifesta, antes, o inesperado efeito produzido por uma nova forma artística que foi capaz de, mediante uma nova *manière de voir les choses*, arrancar o leitor de *Madame Bovary* da certeza de seu juízo moral, e que transformou novamente num problema em aberto uma questão já previamente decidida pela moral pública. (JAUSS, 1994, p. 55-56)

A partir da contextualização freudiana e da análise de Jauss, podemos retomar a leitura do quadro de Courbet encarando-o como um ato estético e, assim, uma obra de arte de suma importância; não só por suas características pictóricas, pelo realismo que encerra no retrato da vagina, ou apenas pela ruptura com temas e formas do academicismo da época, mas por trazer em sua estrutura um jogo sensível para deslindar diversas questões acerca de seu tempo e dos dias de hoje. Como observa Jauss, a arte pode “mediante uma forma estética inabitual, romper as expectativas de seus leitores e, ao mesmo tempo, colocá-los diante de uma questão cuja

solução a moral sancionada pela religião ou pelo Estado ficou lhes devendo” (JAUSS, 1994, p. 56).

Em pleno século XXI, quem poderia condenar a postagem numa rede social de uma pintura até certo ponto acadêmica, já canônica e centenária e que se encontra exposta em um dos maiores museus de Paris sem qualquer classificação etária? Transferindo as perguntas quanto ao julgamento de Flaubert para o (não)julgamento de Frode Steinicke, o “promotor” do Facebook teria a mesma compreensão estética que o magistrado francês?

A despeito do lugar comum que transmite a ideia de que o ambiente da internet seria, até mais que um espaço democrático, um território sem lei, vivenciamos diversos mecanismos de controle e legitimação ideológica na rede. Na era da sociabilidade cibernética e do computador como meio expressivo, os perigos alienantes da realidade virtual muitas vezes são apresentados como máquinas manipulatórias, desumanizadoras, degradantes. Mas, conforme demonstra Murray, a questão não está unicamente relacionada ao ambiente imersivo, conforme propõem algumas leituras, especialmente a partir das narrativas de Aldous Huxley, com *Admirável mundo novo*, e Ray Bradbury, com *Fahrenheit 451*, indicando que quanto mais convincente for o meio mais perigoso ele é. Esses ambientes tão reais quanto o mundo, ou “mais reais que a realidade” seriam convincentes demais ao ponto de nos conduzir à bestialidade. Sob esta perspectiva, “os livros são exaltados como uma melhor tecnologia de representação devido às suas limitações: sua escassa alimentação de dados sensoriais torna mais fácil resistir às suas ilusões” (MURRAY, 2003, p. 35).

A autora cita tal posicionamento extremado para contrapor às possibilidades de escolha que o mundo digital oferece. No entanto, se os críticos adeptos dessa visão catastrófica acreditam que o meio eletrônico é uma ameaça ao poder reflexivo da cultura impressa, a própria cultura impressa nos dá vários exemplos de que tal forma de interação do ser humano com a realidade através de jogos de representação que se confundem com os próprios fatos não é privilégio do mundo digital.

Um dos exemplos de Murray é *Dom Quixote*. A própria relação entre o Cavaleiro da Triste Figura e a novela de cavalaria é similar àquela estabelecida entre Emma Bovary e os folhetins, o que consagrou, inclusive, a expressão bovarismo. Com relação especificamente a Flaubert, é importante destacar a consciência que o escritor demonstrava de sua função de “ilusionista”, a despeito da forma como os críticos o associaram à escola realista.

Designado como chefe da escola realista, depois do sucesso de *Madame Bovary*, que coincide com o declínio do primeiro movimento realista, Flaubert fica indignado: "Acreditem-me apaixonado pelo real, enquanto o execro; pois foi por ódio ao realismo que empreendi esse romance. Mas não detesto menos a falsa idealidade, pela qual somos logrados nos tempos que correm". Essa fórmula (da qual já afirmei o valor matricial) revela o princípio da posição totalmente paradoxal, quase "impossível", que Flaubert vai constituir, e cujo caráter propriamente inclassificável manifesta-se nos debates insolúveis que ele suscita entre aqueles que querem puxá-lo para o realismo e aqueles que, mais recentemente, quiseram anexá-lo ao formalismo (e ao nouveau roman). (BOURDIEU, 1996, p.112)

A rigor, a estética realista já começa a se constituir como elemento do romance burguês desde o romantismo. O que está em jogo, então, a partir do posicionamento de Flaubert, não é exatamente a maior ou menor exatidão com que se representa o real, mas a maneira como se constrói ou se compartilha com o leitor a percepção de que a própria “vida como ela é”, em sociedade, pode também estar sujeita a convenções em nada diferentes da ficção.

No princípio do funcionamento de todos os campos sociais, trate-se do campo literário ou do campo do poder, há a *illusio*, o investimento no jogo. [...] Objetivar a *illusio* romanesca, e sobretudo a relação com o mundo dito real que ela supõe, é lembrar que a realidade com a qual comparamos todas as ficções não é mais que o referente reconhecido de uma ilusão (quase) universalmente partilhada. (BOURDIEU, 1996, p. 49-50)

Portanto, o que pode diferenciar a melhor compreensão desses jogos representativos está mais relacionado a dois outros quesitos indispensáveis. O primeiro é a habilidade de leitura que consiste em, mais que dominar o código, ser capaz de elucidar, de desvendar as complexas relações entre a representação do mundo e o mundo. O segundo é a potência que a obra vai apresentar para poder interferir, de forma transgressiva, não exatamente na realidade, mas no aparato ideológico que faz com que acreditemos que a realidade seja como o senso comum a percebe. Assim não é apenas o tema pornográfico em si, compreendido como explicitação das funções sexuais, que terá esse poder transgressor, mas um mecanismo mais complexo de representações que só poderá ser elucidado através de uma leitura hábil, capaz de ir além dos aspectos moralizantes que, via de regra, legitimam os atos de censura.

Nos Estados autoritários por mais que haja operações sigilosas e decisões sem explicação, a censura é institucionalizada. Hoje, não se sabe de onde vem exatamente o carimbo e se aplica o expurgo cultural muito mais através de restrições econômicas, ou de acesso, ou pelo cerceamento de liberdades que parecem consensualmente autorreguladas, como no caso da exclusão do perfil realizada pelo Facebook. Uma sociedade que acredita viver em plena liberdade artística, mas é capaz de atos repressores e autoritários sem sequer debater publicamente a aceitabilidade dos padrões que estariam sendo infringidos. Como esses padrões, via de regra, são baseados em fundamentos morais, é justamente por afetar o protótipo institucionalizado que a arte supostamente pornográfica pode ser eficiente, conforme se destacou no conto de Rubem Fonseca.

Para o crítico de arte Jorge Coli,

Pornografia é menos um conceito que um insulto, um preconceito. [...] Se tivermos mesmo que situar a pornografia num campo conceitual, este deve se localizar na moral, e não na estética ou na arte. Na estética, na arte, grandes ou pequenas obras, “altas”, ou “baixas”, nobres ou vulgares, podem corresponder entre si, e iluminarem-se mutuamente. (COLI, 2011, p.6)

E se esteticamente pornografia for mesmo um insulto, talvez o mundo da arte esteja precisando de mais concupiscência, devassidão, libidinagem, volúpia, vida. A sociedade em rede e o mundo virtual despontaram como grandes promessas nesse sentido e seguramente oferecem diversas ferramentas para transformações. Entretanto, para que mudanças efetivas sejam operadas ainda há um longo percurso. Para pensarmos um exemplo que possa fazer contraponto à reflexão desenvolvida, a fim de reafirmá-la, podemos tomar o caso de sucesso do livro *O Doce veneno do escorpião: O diário de uma garota de programa*. Lançada em 2005 pela Panda Books, a obra teve mais de 20 edições e mais de 300 mil exemplares vendidos, em dados divulgados antes do lançamento em filme em 2011, no qual a história da garota de programa Bruna Surfistinha foi vivida pela atriz global Débora Seco.

A biografia é assinada pela própria Surfistinha, pseudônimo de Raquel Pacheco, e se tornou *best seller* alavancando outras produções editoriais, como *O que eu aprendi com Bruna Surfistinha* e *Na cama com Bruna Surfistinha*. O material do primeiro livro foi originalmente publicado no blog no qual Raquel narrava as aventuras sexuais da garota de programa que se tornara, chamando especial atenção por ser filha adotiva de uma família abastada paulistana e ter se transformado em prostituta. O livro a apresenta como uma heroína atormentada que encontra seu final feliz ao conhecer o “príncipe encantado” que a faz mudar de vida.

A despeito das diversas descrições erótico-pornográficas que o livro apresenta, não houve escândalo, comoção social, nem censura contra a obra. Na verdade, a história da prostituta que abandona a carreira, se casa com um cliente e vive “feliz para sempre” reforça a tradição romântica. O conto de fadas contemporâneo utiliza novos suportes para uma mesma e antiga sensibilidade moral. Bruna Surfistinha chega a ser pedagógica, desempenhando um papel que sempre coube às prostitutas na tradição de iniciação sexual masculina, e é exemplar sua recuperação da vida desviada através do casamento.

2.2 Os Limites da Leitura

Em artigo publicado na *Folha de São Paulo*, Costa Lima retoma a reflexão sobre o arbítrio justamente a partir do caso de Oswaldo Martins, professor de português e poeta, demitido, em 2008, da Escola Parque, no Rio de Janeiro, em função de poemas tidos como pornográficos. O crítico tece um painel sobre a sociedade atual e a dimensão da arte reificada e mostra que não basta identificar o fato de que tudo é tratado como “coisa” no mundo capitalista, para o qual os olhos adornianos encontrariam hoje um panorama bem diferente nas ações reguladoras humanas.

Pois, se os dejetos orgânicos e industriais podem ser reutilizados, é na medida que são matéria, algo passível de reaproveitamento. Essa regra não se aplica ao que supõe um investimento valorativo. Um valor que agonize pode, no melhor dos casos, ante condições favoráveis, converter-se em outra coisa.

Que adianta especularmos sobre o que poderá ser a transformação da arte dita autônoma, quando nem sequer sabemos se a humanidade ainda conhecerá condições que a favoreçam? (LIMA, 2008)

Ora, a poesia pode constituir na contemporaneidade um possível exemplo do que o crítico indica como “um valor que agonize”. Esta agonia estaria diretamente relacionada à capacidade de leitura e compreensão das perspectivas autônomas e, por isso, críticas e desviantes da hegemonia dos valores materiais que constituem a base da civilização e de seu mal-estar na leitura freudiana. Sobre os limites dessa capacidade de leitura vale citar o comentário do próprio poeta quando se refere aos equívocos na recepção do texto literário:

embora a literatura não use a linguagem utilitária, ela tem um poder de despertar as pessoas, abrir um espaço de percepção que a linguagem utilitária vedava. A partir do momento em que se abre essa percepção, necessariamente o choque se dá. As duas linguagens passam a ser confrontadas, a do troca-troca do

cotidiano e a intencional. Além do mais isso está também relacionado à forma de se perceber o que é literatura. As pessoas têm a impressão de que a literatura é o retrato fidedigno da realidade, e ao criar o seu discurso, que se contrapõe ao discurso utilitário, abre-se um fosso entre o indivíduo e a ação pública. Se a ação pública é normativa, a literatura busca desnormalizar os comportamentos. (MARTINS, 2011, p. 12)

Na mesma entrevista, o poeta cita os conflitos gerados pela recepção problemática de um de seus textos, o *Lições Oswaldianas*:

as professoras dariam nuas as de história
por sua vez alunas e alunos também nus
assimilariam o que a história nos roubou

a celebração do corpo e do espírito assim
recolocados permitiriam a nossos jovens
a experiência dos ferozes tupinambá
(MARTINS, 2008, p. 34)

E comenta:

Um poema como esse obviamente não propõe que ninguém dê aula nu. Ao retomar a antropofagia de Oswald de Andrade, intenciona perguntar quem somos nós, qual é a nossa capacidade de pensar o mundo dentro de uma tradição que é muito maior que nós? Eu acho que é dando aula nu – metaforicamente, senão vão me entender errado de novo (risos). Obviamente as pessoas não sabem ler – não falo de literatura – não sabem ler o mundo. Ler no poema uma proposta de nudez na sala de aula é um absurdo tão grande que a gente só pode designar as pessoas que leem assim como analfabetas. E o pior é que isso nasce dentro de uma escola. (MARTINS, 2011, p. 12-13)

O poema citado compõe a série “Arte da deseducação”, que pode ser lida como um longo poema, dividido em 11 partes com certa autonomia. Para uma leitura completa, seria necessário abordar não apenas a série, como toda a *Cosmologia do impreciso*, que constitui um livro uno. Faremos, entretanto, um pequeno recorte a fim de testar a articulação dos poemas com as ideias ligadas à questão desenvolvida nesta tese.

No poema 9, intitulado “tertúlias”, há um desvelamento de um dos processos de instituição da cultura (e do mal-estar) - a educação formal/escolar: “nas aulas a correção absoluta / ensina o desconforto / a tristeza” (MARTINS, 2008, p. 39). O princípio da correção é denunciado como a fonte do mal-estar. Mais que isso, a reflexão poética avança para demonstrar que tais mecanismos sistêmicos de controle invalidam inclusive o que pode ser compreendido como conquista: “a traça que destrói todas / conquistas / e abismos” (MARTINS, 2008, p. 39).

É claro que, na perspectiva autônoma da cosmovisão do poeta, as conquistas humanas não podem ser dissociadas dos abismos. Um mundo sem abismos é o que os ideólogos-programadores do Facebook, ou diretores de escolas-modelo, buscam engendrar, reproduzindo a lógica que sustenta as estruturas de poder da cultura ocidental. E se esses abismos são denunciados, o sujeito portador da idiosincrasia da leitura crítica, autônoma e incômoda, deve ser expurgado e fica sem defesa:

A medida foi tomada pela instituição ante a reclamação de pais de alunos, que acharam que escrever poemas eróticos não é tarefa para um professor de seus filhos. Não chamo nem sequer a atenção para o fato de que tal colégio foi fundado com uma plataforma liberal, que, ao ir crescendo, etc. etc.

Pergunto-me, sim: que defesa tem um poeta que, para sobreviver, precisa dar aulas de português, caso sinta a necessidade de escrever poemas eróticos? Não adianta atentar para a cegueira desses pais ou para a covardia hipócrita de tal direção. A questão concreta é como pode alguém, no caso o poeta-professor, defender-se ante uma decisão arbitrária que interfere em sua sobrevivência material? (LIMA, 2008)

Indagado sobre o que leva um escritor a sofrer as sanções sociais, econômicas e morais em função de sua obra, o próprio poeta responde:

é, em primeiro plano, o retrato grotesco com o qual ele faz o grupo social se ver e, em segundo plano, o como ele o faz, isto é, a linguagem que o autor emprega para dessacralizar o lugar de onde fala, a própria escrita. O que leva à estigmatização e à punição do escritor em parte está neste correr contra, nesta profanação a que submete a linguagem corrente e mesmo a que

se estabilizou em uma certa época, como foi o caso do romantismo no Brasil, ou como é a consideração do amor desde o aparecimento da subjetividade como valor. O amor como um fim em si é invenção burguesa para justificar a herança e sua divisão. A ele submeteu-se a sexualidade e a hipocrisia desta sexualidade deve ser combatida. A sociedade privatizada, todos com os seus apartamentos, com seus computadores pessoais, suas questões individuais – o sexo entre quatro paredes onde tudo vale, segundo o lugar comum mais cínico – deve ser rechaçada, destruída. O lugar da arte, da poesia, é perceber como fazê-lo – descobrir o sexo livre dos entraves do quarto em uma linguagem também sem entraves. (MARTINS, 2011, p. 13)

É neste sentido que as imagens ou os temas ligados à sexualidade que levaram a rotular o poeta como pornográfico revelam os equívocos da recepção, uma vez que a motivação das referências sexuais está ligada à intenção de desestruturar ou de alargar os limites da própria percepção pública quanto aos valores humanos. Na orelha do livro, Alexandre Faria chama a atenção para o fato de que tais referências funcionam como estratégia de reafirmação da vida e da liberdade através do

erótico em sua fortitude mais (ex-/im-)pulsiva: a *buceta*, sintomaticamente grafada com u, ratificando o gesto transgressor, a sedição da poesia. “Dobradura-porta / aberta ao absurdo”, como diz a “antimetáfísica das apreciações”, é a *buceta*, mas também são os quadros e livros que “buscam / o que de buceta / são”. (in MARTINS, 2008)

O poema citado por Faria é de outra série da *Cosmologia do impreciso*, a “Antimetáfísica das apreciações”, conjunto de 11 textos que estabelecem diálogos com quadros, livros e músicas, que talvez representem aquilo que o poeta referiu em uma das entrevistas citadas como “uma tradição muito maior que nós” (MARTINS, 2011, p. 13). Ler sua poesia obriga ao conhecimento ou à investigação dessas alusões. Permitimo-nos aqui, ler o poema 3, citado por Faria, como uma recriação do quadro de Courbet.

quando quadros e livros
bucetas são

não são bucetas que se levam
aos livros e quadros

senão que quadros e livros
buscam

o que de buceta
são
(MARTINS, 2008)

Distantes no tempo e nas artes em que se exprimem, o pintor realista Courbet e o poeta contemporâneo Oswald Martins aproximam-se não apenas pela temática erótica, mas pelo tratamento cosmológico expresso no título de suas obras. *A origem do mundo* e *Cosmologia do impreciso* refletem sobre a gênese e a evolução de nossa sociedade e, longe de tratarem-na como um cosmos no sentido dicionarizado de “conjunto organizado e harmônico”, trazem à tona o universo ambíguo e desestabilizador em que vivemos, propondo uma cosmogonia crítica através da arte.

Nesse sentido, as reações que os leitores contemporâneos manifestam contra tais obras de arte carregam-se de conotações morais que, se não permitem afirmar que os tempos de hoje são de exceção, pelo menos indicam perigosa propensão a se aceitar passivamente reações de intolerância e violência, unilaterais, o que sugere forte inclinação para que a repressão se instale oficialmente. As obras analisadas, então, apresentam o poder de desestabilizar recepções conservadoras, não exatamente pelo suposto teor pornográfico que encerrariam, mas pelo fato de que, ao produzirem tais reações de censura, deslocam sua recepção da esfera privada para a pública, promovem o debate, a polêmica, e, com isso, colaboram para acentuar a percepção dialética dos valores constituintes do homem e da sociedade.

É principalmente na ágora, na praça pública, no espaço onde se confrontam as diferenças, que os valores morais podem ser tensionados, relativizados, revistos e, quem sabe, transformados. Dificilmente, se circular e for consumida no âmbito privado, a crítica social surtirá os desejados

efeitos de transformar a sociedade. Assumindo uma perspectiva de análise bourdiana, a leitura sociológica rompe com o encanto, mas também busca romper com preconceitos que estabelecem lugares imutáveis para os valores da arte.

Diante do panorama apontado neste trabalho, se faz necessário manter acesa a demanda por investigações que procurem encontrar caminhos para a ampliação do repertório de possíveis comportamentos e escolhas do interator. Nesse sentido, além de verificar que tipo de arte está sendo produzida nos meios eletrônicos ou nos tradicionais, há uma demanda por pesquisas multidisciplinares que tenham como objetivo não apenas a redefinição de habilidades técnicas de leitura interativa, mas do efetivo poder de ocupação da esfera pública que tais obras potencializam.

3 A FORMAÇÃO PELA VIA ECONÔMICA **(Ou Por Que a Periferia Contesta a Versão Oficial?)**

Não há como fugir de incômodos ao se tentar classificar a literatura produzida a partir das periferias urbanas brasileiras. Literatura Marginal ou Literatura Periférica são termos insuficientes para agrupar a diversificada e volumosa produção que vem sendo desenvolvida no Brasil durante a última década por autores até então desconhecidos ou pouco divulgados. Se o “Manifesto da Antropofagia Periférica”³⁰ (VAZ, 2007) conferiu algum caráter de movimento ao heterogêneo grupo e deu forma a ações longevas e organizadas como a Cooperifa, várias outras frentes de trabalho aliadas à cultura e à literatura se desenvolvem nas favelas do país. A dificuldade de classificação que mencionamos acima não se refere apenas ao “movimento”, mas a alguns títulos dessa literatura que trazem uma escrita híbrida que trataremos de observar no livro *O trem: contestando a versão oficial*, de Alessandro Buzo.

Nos últimos anos, saraus e outras atividades (programas de rádio, Cinema na Laje, envolvimento com o hip hop etc.) normalmente alheias ao circuito estabelecido do mercado editorial tornaram populares publicações da periferia, cujos autores, oriundos de camadas pobres e marginalizadas, passaram a ocupar um espaço que tradicionalmente era dedicado a classes abastadas quando começam a escrever poemas, contos, novelas e romances. Neste sentido, o lugar do “marginal”, começa a ser articulado de outro modo por esses escritores que saem da margem e cada vez têm alcançado maior espaço tanto no cenário independente, quanto nas editoras comerciais. É importante ressaltar que os favelados suburbanos desempenham funções subalternas, não somente aceitas como assim desejadas pela sociedade, como um mito e uma realidade social estabelecida (PERLMAN, 1977, p. 285).

³⁰ A primeira publicação do manifesto teve alcance nacional através da revista semanal *Época*, em matéria da jornalista Eliane Brum sobre a literatura na periferia. (BRUM, 2007)

O *trem*³¹ é dedicado aos que dependem da via férrea na periferia de São Paulo. Buzo nomeia especialmente as paradas da linha Variant (também conhecida como Variante do Poá, ou Leste-Variante, que mudou o nome para Linha 12 - Safira): Brás, Tatuapé, Eng. Goulart, USP Leste, Ermelino Matarazzo, São Miguel Paulista, Jardim Helena/Vila Mara, Itaim Paulista, Jardim Romano, Manoel Feio, Itaquaquecetuba, Aracaré e Calmon Viana. Enumerar estações de trens que andam apinhados de gente e dedicar um livro a todos os que circulam por elas é um bom indício do começo dessa história, afinal as dedicatórias normalmente são feitas a mestres intelectuais, mentores ou companheiros e filhos, afetos familiares que partilharam da trajetória do escritor. Os elementos pré-textuais já nos deixam claro que grande parte da vida da periferia é vivida na estrada de ferro, da dedicatória ao prefácio de Paulo José de Souza, que nos mostra que o trem é o lugar da história e um lugar avesso a classificações de qualquer tipo, seja o veículo, seja o livro:

O Trem é mais do que simples livro de contos ou crônicas do dia-a-dia. *O Trem* é um livro de história, para que futuras gerações e novos historiadores possam conhecer como era a ferrovia paulista nos fins do século XX e começo do século XXI. Um lugar diferente de tudo o que você já viu! (2010, p. 9).

É neste lugar que Buzo começa o primeiro capítulo em um relato de tom documental, em primeira pessoa, evocando as memórias de duas décadas passadas nos vagões da Companhia Paulista de Trens Metropolitanos (CPTM) que ligam a Zona Leste ao Centro de São Paulo. O trem é apresentado como um espaço de socialização, com horários de encontro e de prática de atividades como o baralho para passar o tempo. As “galeras” se dividem por afinidade entre os vagões, dos evangélicos ao pessoal do samba, que acelerava a viagem e às vezes continuava a tocar num bar. É no trem que o autor encontrou sua mulher e de onde destaca a sociabilidade: “Inúmeras pessoas aqui do final da Leste se conheceram no trem e depois se casaram. Amigos meus mesmo, e eu também reencontrei a que hoje é minha esposa numa dessas viagens de trem.” (2010, p.17)

³¹ Há duas versões do livro, que trataremos de explicar adiante.

As longas distâncias entre a periferia e o centro fizeram do trem um veículo rápido, comparado a outros meios, apesar do longo tempo que se passa dentro da composição. Além disso, o formato de transporte é mais agregador do que o ônibus que para de ponto em ponto, tornando a viagem mais descontraída: “tem dias que o trem é uma verdadeira festa. Já houve dias do barato estar tão louco que dava pra perguntar: – Essa galera sabe que hoje é segunda-feira e não são nem sete da manhã?” (BUZO, 2010, p. 67). Podemos observar diversas características que tornam o trem e as estações, mais que um meio de transporte ou de passagem, um ambiente social e político, no qual se organizam diversas atividades produtivas e identitárias, do jogo à religião, do samba ao comércio ambulante.

Esse tipo de comércio mereceu um capítulo à parte no livro por seu caráter de sobrevivência coibida e cada vez mais rara, nos dias de hoje, dentro das composições. O escritor reflete sobre o tema e diz que este mercado informal não vai acabar no Brasil por conta do desemprego, “logo, se o cara não quiser cair no crime, ele vai marretar³² para sustentar sua família” (2010, p. 100). Além disso, a ausência de patrão e horário fixo contribui para uma rotina mais flexível, na observação do escritor, acrescentando ainda o fato de que muitos conseguem ganhar mais do que aqueles com salário fixo.

Mas Buzo faz referência ao tema em várias partes do livro. E aponta os problemas deste mercado informal e ilegal:

Hoje é uma constante luta contra o *rapa*, seguranças contratados para tomar a mercadoria dos ambulantes; a maior revolta de todos é que sabemos que eles comem e bebem as mercadorias apreendidas. A cena é lamentável: chegam dois ou três brutamontes e tomam a caixa de chocolate da mulher que está ali vendendo, praticamente um assalto. Os camelôs não reagem para não se queimar e vão tomando prejuízo; a população não se rebela para ajudar porque é meio que, cada um com seus problemas, mas é chato assistir a cena. Todos torcem pelos camelôs, e ajudam a esconder sacolas com mercadorias.

Já vi camelô virar a caixa de cerveja no chão para não dar pro rapa. Aí o povão invade, pega e não tem pra ninguém. Depois que o rapa some, uns devolvem, outros pagam a lata que

³² De marreteiro, vendedor ambulante.

pegaram e outros simplesmente se aproveitam da situação e bebem de graça. (BUZO, 2010, p. 20-21)

Este trecho deixa clara a identificação dos passageiros com o vendedor ambulante ilegal e não com o policiamento, com o rapa. Observa-se uma tensão entre a ideia de ordem e justiça, pois se a ordem fosse percebida como justa não haveria esse tipo de atitude: se os usuários do trem percebessem o rapa como um organismo que melhorasse o transporte coletivo, eles não seriam cúmplices do comércio ilegal, mas, no caso relatado, eles se identificam com o sujeito que se desdobra para sobreviver e é reprimido à força e injustamente. Outro trecho reforça esse tipo de identificação:

Um cara entrou no último vagão e disse: – Gente, eu sou marreteiro no trem, mas hoje o rapa tomou toda a minha mercadoria antes de eu começar a vender, e queria pedir uma ajuda a vocês para repor minha mercadoria e poder vender, senão amanhã meus filhos ficam sem o pão. Vocês não vão me ver pedindo de novo, mas vão me ver vendendo. Estou pedindo por puro desespero, não tenho de onde tirar para repor o que o rapa levou. Foi incrível, o cara deve ter arrecadado uns R\$ 40,00. Muita gente deu um, cinco e até dez reais, e isso mostra como o povo é amigo e solidário. (BUZO, 2010, p. 66-67)

A agressividade não está apenas nas ações do rapa, mas nos embates entre torcidas de futebol rivais, assaltos, arrastões e até casos de morte também abordados pelo autor, que critica veementemente o sistema de segurança dos trens. De acordo com o relato, a Polícia Ferroviária é realizada por empresas contratadas, como a Gocil e a Power. Buzo é taxativo ao relatar a inoperância dos policiais que não desejam correr atrás dos ladrões: “Esses guardinhas não resolvem nada, são, na grande maioria, despreparados para a função e cometem abusos.” (2010, p. 45) Como a ordem não é garantida pelos meios oficiais, os usuários é que se encarregam de ajeitar as coisas:

Outra vez, há muito tempo, um gritou: Tira a mão do meu bolso. Quando o povão viu que se tratava de um ladrão de carteira, caiu para cima dele com soco e chute. O cara ficou feio na foto, foi jogado na plataforma de uma estação e o trem seguiu viagem normalmente. (BUZO, 2010, p. 25)

Apesar dos eventos citados, o escritor acredita que há menos violência nos trens da periferia do que o senso comum indica e que casos isolados não podem ser tratados como rotina. “Viaja-se mais na paz do que tudo. Tem mano que paga pra vacilar, bêbados que mexem com todo mundo até arrumar um que esquente a orelha dele. Mas isso tem em todo lugar, não é só no trem.” (BUZO, 2010, p. 25)

3.1 Do Fogo à Palavra, Sobre os Modos de se Dar a Ver

No longa-metragem de Joel Schumacher *Um dia de fúria* (1993), um homem desempregado chega ao seu limite durante um congestionamento e resolve combater os excessos da sociedade capitalista, mostrando que algo está errado no arranjo cidadania/consumo, ele destrói estabelecimentos onde é mecanicamente mal atendido e se praticam altos preços. Ira semelhante acometeu muitos passageiros da Linha Variante, que teve o nome alterado muito provavelmente em função dos eventos ocorridos no ano de 1999, quando os usuários ficaram seis meses sem trem após um incêndio.

O Buzo, enquanto testemunha ocular do fato, estava no trem não apenas no dia do incêndio, mas nas semanas que antecederam o fogo. O relato indica que o sistema estava precário e dá detalhes do corre-corre e das trocas excessivas de plataforma que levaram os passageiros à irritação. Em São Paulo, ao contrário do que acontece nos metrô, no trem não se anunciavam informações sobre atrasos, o que ocasionava bastante estresse em quem perdia a hora do trabalho ou ficava, na volta pra casa, parado por muito tempo dentro da composição, com o calor aumentando e o número de passageiros também. No dia do incêndio, Buzo narra que já estava no trem há mais de uma hora quando a composição voltou, fazendo o caminho inverso. Os vagões lotaram ainda mais, com a entrada de novos passageiros e seguiram ainda mais devagar até parar por 30 minutos sem nenhum aviso. O humor das pessoas foi se transformando, até mesmo o dos que jogavam

baralho ou desciam do trem para enfeitar o vagão com folhas de mamona e passar o tempo. Alguns passavam mal com o calor.

Depois de três horas no trem, ouviram-se os gritos de “Queima essa merda, põe fogo no trem”, “Fogo, fogo, fogo, era só isso que o povo em fúria pedia. Depois de horas de humilhações e descaso, queriam fazer justiça com as próprias mãos” (BUZO, 2010, p. 49). As pessoas começaram a andar pela linha, onde encontram um sofá velho abandonado, rechearam de jornal, jogaram dentro de um vagão e atearam fogo. Um pequeno grupo foi responsável pelo ato, enquanto muitos já se preocupavam em caminhar longas distâncias até as estações mais próximas para tentar pegar uma linha de ônibus, pois só conseguiriam chegar a seus destinos finais meia-noite, duas ou três horas da manhã.

Para um fato há sempre várias versões e as regras do bom jornalismo indicam ouvir pelo menos os dois principais lados envolvidos. No entanto, sabe-se que uma trama muito maior está envolvida na seleção³³ do que se torna ou não notícia e na forma como a mesma é apresentada. Neste caso, a imprensa veiculou diversas matérias informando a versão da CPTM, noticiando que vândalos atearam fogo nos vagões, as composições foram destruídas e o transporte ficou prejudicado devido à atitude de marginais. “Nenhum canal de TV ou jornal escrito entrevistou o povo, as entrevistas eram com técnicos da CPTM, que anunciavam os valores do prejuízo. O povo era tratado como demônio incendiário em pessoa.” (BUZO, 2010, 52) Dessa forma a opinião pública logo estava do lado da companhia de trens.

Estrategicamente, os trens incendiados foram enfileirados próximo ao Brás, para que quem estivesse no metrô pudesse ver o que os vândalos fizeram. Manipulada pela mídia, a população deu total apoio para que uma punição fosse imposta aos *marginais*. É, no meu trampo, a palavra vândalo foi substituída pela palavra marginal. Todos queriam dar sua opinião sobre as punições que devíamos sofrer. Ficar sem trem era uma unanimidade. Só para lembrar: os *vândalos* ou *marginais* no

³³ Não é nosso interesse aqui alongar nas teorias do jornalismo, como *newsmaking*, *gatekeeper* ou *agenda setting*, entre outras, mas apenas lembrar a existência de processos e jogos de poder que interferem no campo produtivo da comunicação de modo a tornar pertinente a crítica levantada pelo autor estudado.

caso, eram pais e mães de família cansados e humilhados. (BUZO, 2010, p.52)

Nos longos seis meses sem trem, a CPTM alegava que os trilhos haviam sido danificados no incêndio, mas, segundo o relato, estranhamente o fluxo de trens de carga foi mantido e logo surgiu o boato de que a linha seria extinta para passageiros. Apesar da superlotação, da falta de manutenção nos vagões e de todos os problemas do trem, a vida de quem mora no extremo Leste da grande São Paulo e trabalha na região central fica impraticável sem esse meio de transporte. A narrativa de Buzo dá conta de muitas pessoas que perderam o emprego porque não conseguiam mais chegar no horário dependendo de ônibus. Além disso, o comércio próximo à linha do trem sofreu com a longa interrupção no serviço.

A primeira parte do livro *O trem*: contestando a versão oficial, se encerra no capítulo “Fogo nos trens e suas consequências”, exatamente onde termina a história de *O trem*: baseado em fatos reais, o primeiro livro de Alessandro Buzo sobre as histórias que vivenciou no “cara de lata”³⁴ e publicou em 2000. A segunda parte é um registro pensado entre 2000 e 2005 e leva o nome “Cinco anos depois, tudo igual...”.

Acima, dissemos que neste caso a imprensa veiculou somente a versão da CPTM, ouvindo apenas a versão oficial. Não é só neste caso, afinal “A ideologia também estabelece limites para que uma sociedade-em-dominância possa se reproduzir de forma fácil, tranquila e funcional” (HALL, 2009, p.184). Tradicionalmente, uma cobertura desse tipo seria feita mantendo distância, com imagens captadas a partir de um helicóptero ou de outro ponto mais alto, deixando o nível do microfone apenas para os assessores, diretores e responsáveis técnicos, pois este é o caminho que não coloca em xeque o poder estabelecido e não mobiliza a crítica social.

Hall observa que as ideologias operam nos sistemas de representação não através de ideias isoladas, “mas em cadeias discursivas, agrupamentos, campos semânticos e formações discursivas” (2009, p.170), no entanto, entre as ações capazes de promover deslocamentos no senso comum estão o que

³⁴ Trem.

Bhabha chama de “estratégias de representação” e “*empowerment*”, ou empoderamento³⁵ (1998, p. 20), que também se dão através do espaço literário. A divulgação do livro torna-se um agenciamento de novas versões do fato e, apesar de dizer que pouca coisa mudou alguns anos depois, Buzo relata um fato curioso quando dava entrevista na Estação Itaim Paulista para o SP Notícias da TV Record e a repórter decidiu entrar no trem para ambientar a matéria, que foi acompanhada pelo assessor de imprensa da CPTM. Durante a entrevista, houve um aviso para esvaziar a composição e a desordem instaurou-se.

Desembarcamos na plataforma central do Itaim e anunciaram que um trem na plataforma lateral iria partir sentido Brás. O povão começou a pular a linha para trocar de plataforma, inclusive mulheres e crianças, e a repórter mandou o cinegrafista filmar tudo. O assessor queria nos levar até a escada, que daria acesso ao outro lado, mas a repórter então perguntou: – Por que a gente vai pela escada se todos estão indo pela linha?

– Mas não pode pular na linha.

– Mas todo mundo pulou.

Isso foi muito engraçado e eu achei o máximo a CPTM dar um *milho* desses.

Quando a reportagem foi ao ar me mostrou em casa e depois indo trabalhar. A conversa na plataforma e a parte em que entramos no trem tinha uma narração que dizia: – Basta entrarmos no trem e verificar que as histórias narradas no livro do Buzo são reais: o trem está quebrado. Depois mostrou o povo pulando na linha e a entrevista com uma garota com duas crianças e um bebê de colo que havia pulado na linha também. (BUZO, 2010, p.80)

O empoderamento está relacionado à consciência e à emancipação individual e coletiva em relação aos direitos sociais e à superação de uma realidade em que se encontra. Isso envolve a participação em espaços privilegiados de decisões, dos quais o autor tomou parte não apenas ao assumir-se como um escritor que publica um livro, mas também ao promovê-lo em todos os espaços de legitimação possíveis, mostrando sua outra versão para os fatos e negociando com a comunidade que o cerca e com a imprensa, assinalando que “os termos do embate cultural, seja através de

³⁵ A edição referenciada traduz o termo *empowerment* como aquisição de poder. Apesar do tom literal, optamos por utilizar empoderamento – e o verbo empoderar, quando necessário –, por ter se tornado uma expressão corrente e já dicionarizada nos dias atuais.

antagonismo ou afiliação, são produzidos performativamente” (BHABHA, 1998, p. 20).

De todo modo, as articulações sociais constituem negociações em andamento e precisam de cautela para manter sua capacidade de agência. Depois de vários contatos com a imprensa, Buzo havia se tornado referência em fontes para a periferia e produtores de TV começaram a contatá-lo para solicitar que ex-usuários de drogas falassem em uma matéria, ou que alguém acompanhasse uma câmera escondida em outra por exemplo. Nas histórias que conta no livro, há relatos de gravações que nunca foram ao ar e de uma em especial, da qual teria se recusado a participar, ouvindo desaforos do produtor e a partir de quando teria repensado sua relação com os jornalistas:

Ele nunca mais me ligou, e se não for pra falar de cultura e literatura é melhor nem ligar mesmo. Aqui não tem nenhum BBB, louco pra aparecer na TV. O cara querendo me jogar numa furada e ainda acha ruim eu não aceitar, pensa que pode tudo porque é da Globo. Por isso que eu tiro meu chapéu para o Mano Brown e os RACIONAIS MC's. A mídia não interessa e pronto. (BUZO, 2010, p.86)

Esse discurso fica mais incisivo na segunda metade do livro, quando Buzo já havia passado pela experiência de lançar a primeira versão de seu *O trem* e conquistado espaço com isso. A difusão de suas ideias iniciais não apenas consolidou seu pensamento, como também ampliou sua consciência e suas frentes de trabalho. É nesse sentido que o empoderamento, gera transformações nas relações culturais.

Buzo dedica um capítulo ao tipo de tema que ele acredita que deveria ter a atenção da imprensa, como a reforma realizada na Estação Brás, no qual comenta a beleza da obra e os gritantes erros de planejamento, que ocasionaram vários problemas nas plataformas e nas escadas, deixando o fluxo de pessoas mais truncado. O autor detalha o uso que se faz do espaço e critica as matérias jornalísticas feitas durante a inauguração, quando a estação está vazia e bonita, e ainda contrasta com o tratamento dado pela imprensa a essas questões populares:

A imprensa nesse aspecto não ajuda em nada. Nunca se vê matérias nos telejornais denunciando esses problemas de que falo aqui. Por experiência própria, da época em que fiz várias matérias no trem por conta de meu primeiro livro, sei que a Imprensa não é liberada para entrar no horário de pico, só durante o dia, quando o fluxo é pequeno e tudo parece bonito e arrumado. Só liberam a Imprensa à noite para acompanhar os enquadros da polícia. (BUZO, 2010, p. 73-74)

Na constatação do autor, o que leva a imprensa ao trem não são as denúncias dos problemas relativos ao transporte ferroviário, mas pautas sobre comportamento (curiosidades) e violência. Após a realização de uma reportagem com câmera escondida pelo SPTV da Rede Globo sobre o uso de drogas em um dos vagões, Buzo afirma que ocorreu uma enorme generalização ao afirmar que todos os que embarcavam no último vagão eram usuários de drogas, interessando aos veículos de comunicação que queriam registrar o “trem da maconha”: “A cada solicitação de matéria era armado um quadro. Aí chegaram os programas policiais como Cidade Alerta, Repórter Cidadão, Brasil Urgente, telejornais mais sérios e jornais escritos. O último vagão ganhou o apelido de BIG BROTHER.” (BUZO, 2010, p.84) O cidadão passou a ser enquadrado na ida e na volta para casa a ter que explicar o motivo dos atrasos no trabalho. Além disso,

Pessoas perderam o emprego por aparecer na TV como suspeitas no trem da maconha. Depois, ninguém mostrava o outro lado: que nada foi encontrado e os suspeitos haviam sido liberados. Nenhuma explicação era dada e só ficava aquela imagem, vista muitas vezes por patrões preconceituosos que, na dúvida mandou muita gente embora. (BUZO, 2010, p. 86)

Buzo estima que uma percentagem muito baixa dos viajantes do último vagão fosse de usuário de drogas e agrega ao livro o depoimento de uma mulher, que não quis se identificar, publicado no blog de seu primo à época dos acontecimentos, dizendo ser o vagão com usuários mais gentis e respeitosos da composição, onde ela viajava mais tranquilamente e não era assediada, sendo até mesmo mais tranquilo que o vagão dos religiosos. De todo modo, o autor culpa novamente a má qualidade do serviço de transporte pelo problema, comparando os trens da CPTM com os do metrô.

Quem vai acender um baseado no metrô? NINGUÉM! Mas num trem velho, caindo aos pedaços, e que cobra R\$ 2,10 a passagem para o usuário viajar em vagões remendados com madeirite, o cara se sente no direito. É errado, é perigoso, mas o pessoal fuma porque tudo ali é ruim, a ação da polícia é errada e não resolve em nada o problema. (BUZO, 2010, p. 116)

O discurso que se questiona aqui não é apenas o da imprensa. Contestar a “versão oficial” significa quebrar hegemonias ou romper com velhas estruturas de pensamento (HALL, 2009). O discurso oficial não é representado somente por referências midiáticas, mas por uma série de formulações comprometidas com o poder que aparecem no livro de Buzo: “Uma pessoa ligada indiretamente ao governo do Geraldo Alckmin, ao saber que eu lançaria este livro me disse: – Acho que você deveria repensar o fato de lançar esse livro, porque a CPTM vai investir milhões na reforma da linha Variante, e seu livro pode cair no vazio.” (BUZO, 2010, p.122). Muita coisa se modernizou nos últimos anos. Não existe mais o surf no trem e o próprio autor coloca uma nota na reedição dizendo que não circulam mais trens com madeirites pregadas no assoalho, embora o problema da superlotação persista. É neste sentido que observamos a importância do subtítulo subvertendo a ordem das coisas: “contestando a versão oficial”.

O livro *O Trem: contestando a versão oficial*, é um desdobramento do primeiro livro de Alessandro Buzo, escritor, ativista social, colunista, repórter e cineasta. A primeira versão saiu em 2000 com o nome *O Trem: baseado em fatos reais*. Cinco anos depois, pouca coisa tinha mudado e o autor acrescentou mais linhas à história, que foi ampliada com novo nome em 2005 e republicada em 2010 pelo selo Suburbano Convicto em coedição com a Edicom. Buzo também é autor de *Suburbano Convicto: o cotidiano do Itaim Paulista* (2004), *Guerreira* (2007) e *Favela toma conta* (2009). Além disto, dirigiu o filme *Profissão MC* (2009), é colunista do jornal *Boletim do Kaos*, organiza a coletânea literária *Pelas Periferias do Brasil*, fez parte do programa *Manos e Minas*, da TV Cultura onde apresentava o quadro “Buzão” e, em outubro de 2011, passou a apresentar o quadro “SP Cultura”, às sextas-feiras, no telejornal SPTV 1ª edição, da Rede Globo.

Conforme ressaltamos, há diferenças entre a primeira e a segunda metade do livro na versão analisada. Apesar das dificuldades de classificação, ao final da obra, com o traquejo adquirido, Buzo assume *O trem* como um livro-reportagem e se coloca num outro patamar como portavoz da comunidade. É importante destacar, entretanto, que, em toda a publicação, desde as primeiras linhas, observa-se que o tratamento dispensado é, mais que direto, cru, sem preocupação com refinamentos literários ou mesmo com uma revisão mais atenta. O caráter de depoimento aproxima a obra de uma fonte primária³⁶, embora o formato da publicação crie uma expectativa literária. O “livro do Trem” já possui uma trajetória longa e mesmo na terceira edição – a versão de 2010 utilizada neste trabalho é a reprodução daquela lançada em 2005 –, mantém diversos traços da precariedade com que foi publicado, como a falta de revisão e a edição independente.

A qualidade da língua empregada na narrativa chama atenção do leitor mais escolarizado e exige do crítico também uma leitura política de seu uso. O escritor Sérgio Vaz fala em uma nova língua ao se afirmar a partir de um lugar que sofre preconceito linguístico. “se eu sofro preconceito linguístico eu posso falar o que eu quiser. Só que essa ‘língua de Eulália’³⁷ que a gente fala é uma língua que nos identifica.” (*apud* FARIA, 2013, p. 230). Seu depoimento a um grupo de acadêmicos estudiosos da literatura escrita a partir da periferia, apesar de longo, é produtivo:

E que eu acho que o intelectual devia ser humilde. Que quando o cara fala assim “nóis vai”, ele entendeu o que o cara falou, pô. Mas quando o intelectual diz verborrágico, o simples não entendeu o que ele disse. É o cara que sabe tudo que devia ser humilde, falar pro mais simples. Numa palestra como essa ele podia até usar o português culto que ele aprendeu, o que é honesto, necessário, mas se a gente for numa parada que o cara fala “nóis vai” ele vai ter que entender, porque o cara fala “nóis vai”. Ele

³⁶ As fontes primárias são registros diretos e reais que, segundo os historiadores, sobreviveram ao passado. Esses registros são realizados no período do evento e podem ser depoimentos escritos ou não, mas devem ser necessariamente contemporâneos ao acontecimento. A fonte secundária é um depoimento de segunda mão e alguns historiadores nem mesmo a consideram fonte, apenas um “comentário”. No entanto, dependendo da abordagem, uma mesma obra pode ser considerada fonte primária para um estudo e secundária para outro. (Cf. Martins Filho, 2005)

³⁷ Referência ao título de um livro do sociolinguista Marcos Bagno.

tinha que ter a percepção de saber que o povo não tem a mesma educação que ele teve. Então o que é isso? Se você nos ignora, você que eu digo o sistema ignora, esse povo que vive à margem, então que a margem também se rebelde. É justo o oprimido ter raiva do opressor. É necessário. É saudável que o oprimido tenha raiva do opressor. É o que a gente faz, pô. Ah é? Nós não somos brasileiros de primeira linha? Então vamos ser. Me dá um outro país. É isso que eu quero dizer. Inverter. Não é ter vergonha, não é ter orgulho, mas é ter atitude. Onde eu moro, as pessoas pegavam conta de luz de outro lugar mais razoável pra conseguir emprego. As pessoas tinham vergonha de falar que moravam ali. Como é que você pode falar que eu tenho orgulho desse Brasil? Eu não posso ter orgulho desse Brasil. A pessoa ri do outro que não foi estudar, porque falou “nóis vai”. Ele que sabe todas as regras devia ser o generoso de falar assim “Eu entendo ele. Ele estudou numa escola que eu não estudei. Eu estudei na escola particular eu não ajudei a mudar a escola pública.” Mas é o cara que tem preconceito. Acho que fugi um pouco, mas é isso aí. Quando eu digo a pátria, eu falo assim “Pessoal é o que nós temos? Então vamos trabalhar com isso”. Não é o cara que vai falar errado pro outro achar engraçado, aquela época do Grande Otelo. Racionais fala “Ginga e fala gíria. Gíria não, dialeto!” É a linguagem das ruas, cara. Foi o que vocês me ensinaram. Porra, não suba no morro da Mangueira e peça pro cara tocar Mozart! Vai tocar funk, cara! Tu deu porra nenhuma, quer ouvir o quê? Violino? Quer que o cara recite Camões? Tu deu preconceito, tu deu pobreza, tu deu esgoto a céu aberto, lixo. “Pô, funk é um lixo”. Que sociedade generosa, né?! Queria que surgissem Mozarts? Não, é isso aí. Refundar a pátria é isso. É isso que vocês querem, um novo som? Vão ter. Uma nova língua? Vão ter. A pegada é violenta, a forma de falar é violenta. “Ah o que você escreve é sobre violência”. É o que eu vejo. Eu conheço pessoas que morreram, violência da polícia, descaso do Estado. E faço o quê? Não é eu que escrevo violência, violento é o sistema. (*apud* FARIA, 2013, p. 230-1)

Vaz deixa claro que os processos de elaboração cultural, assim como os procedimentos da escrita – sejam eles de traços biográficos ou ficcionais –, terão referências no repertório que forma o sujeito e que podem e devem ser utilizados como objeto de identificação e como arma para “refundar a pátria”. Já na orelha de seu livro *Buzo* quer atrair o leitor de maneira a indicar a leitura como uma vitória pessoal sua e do leitor:

Vitória!!! Se você simplesmente está lendo a orelha deste livro é porque ele conseguiu romper várias barreiras. [...] talvez depois da orelha você nem venha a comprá-lo, mas viu a capa, pegou, sentiu. [...] só o fato de ter lido essa orelha já foi uma vitória para o autor, que não vem da elite e das faculdades e sim do gueto que é uma escola. (BUZO, 2010)

O trabalho do Buzo é de formação de leitores e produz identidade com os sujeitos que estão no trem e que falam a mesma língua que ele. Assim, ocorre um deslocamento na noção de público leitor no Brasil, tradicionalmente identificado como aquele que frequenta bancos escolares e livrarias. Ao promover esse desvio, o livro de Buzo tensiona a literatura e nos obriga a repensar suas definições, que ultrapassam um registro de época. Buzo pode não ser interessante apenas como autor, mas sim no que ele produz de deslocamentos de valores, no processo de circulação que dá ao discurso enquanto escritor que elabora um imaginário da vida suburbana e o projeta socialmente através do livro, impondo presença através da literatura e redefinindo o papel da crítica literária.

Nossa tarefa, entretanto, continua sendo mostrar como a intervenção histórica se transforma através do processo significante, como o evento histórico é representado em um discurso *de algum modo fora de controle*. Isto está de acordo com a sugestão de Hannah Arendt de que o autor da ação social pode ser o inaugurador de seu significado singular, mas como agente, ele ou ela não podem controlar seu resultado. (BHABHA, 1998, p. 34)

O que a literatura marginal faz, assim, é empoderar e tornar presente uma camada que estava ausente desta vida pública. Grupos que se encontram inseridos no mundo econômico pelo (sub)emprego, pelo tráfico ou por outras esferas, mas que estavam excluídos da forma discursiva literária, da produção cultural brasileira e que começam a aparecer em alternativas que lhe eram negadas.

Claro que a inserção nesse complexo meio produtivo não significa uma inclusão justa ou, poderíamos até dizer, humana, caso contrário todo o sistema fracassaria. Basta observar a Declaração Universal dos Direitos Humanos³⁸ para concluir que quase todos os seus países signatários violam flagrantemente seus artigos porque “fazer que entrassem estritamente em

³⁸ Harvey analisa especialmente os artigos 22 a 25 da Declaração de 1948, que tratam de temas como segurança social, livre desenvolvimento da personalidade, livre escolha do emprego, remuneração justa, direito ao lazer, bem como a cuidados e assistências especiais à maternidade e à infância.

vigor implicaria amplas e em alguns casos revolucionárias transformações da economia política do capitalismo” (HARVEY, 2004, p. 126). Ressaltam-se aí intensas contradições, pois diversos processos que levaram o capitalismo ao auge, assim como sua conseqüente globalização, permitiram que fossem criadas condições para o fortalecimento de culturas populares bem como para a emergência de grupos subalternos.

Se revolução das comunicações e a difusão da tecnologia da informação estão profundamente ligadas a processos de globalização, é necessário compreender, entretanto, na perspectiva de Harvey, que esse processo acontece no âmbito de desenvolvimentos geográficos desiguais. Como resultado disso, há aspectos negativos e desmobilizadores, pois, além de concentrar riqueza e poder, a globalização promove oportunidades político-econômicas em poucas localidades seletivamente escolhidas, mas também oferece oportunidades para uma política progressista alternativa.

a globalização traz integralmente de volta a questão da nossa “condição de espécie” no planeta [...]. Ela abre espaços tanto de debate conceptual e teórico como de batalha política (de que já se pode discernir formas indefinidas). E sobretudo torna necessário e possível redefinir direitos humanos universais que vão bem além dos reconhecidos em 1948 [...]. Esses direitos não vão ser espontaneamente concedidos ou reconhecidos justamente porque podem levar a mudanças revolucionárias nas ordens sociais e nas economias políticas. Eles só vão ser conquistados por meio de lutas. Isso vai envolver discussões intensas e por vezes irreconciliáveis, particularmente quando os direitos entram em contradição uns com os outros ou, o que é mais relevante, estabelecem precedentes antagônicos ao funcionamento do capitalismo de mercado. (HARVEY, 2004, p. 128)

Ações contestatórias ou alternativas ao modelo dominante podem ser encontradas dentro do próprio sistema, configurando um tipo de resistência que, se não caracteriza completamente a luta de que fala Harvey, ao menos tensiona as relações na direção de um processo emancipatório. Várias dessas ações são favorecidas pelo mesmo desenvolvimento tecnológico e informacional difundido através da globalização. Retomemos o caso do texto da mulher, que não quis se identificar, reclamando do tratamento que a mídia

dispensou ao “vagão dos maconheiros”. Buzo reproduz no livro a carta entregue a seu primo, Magu, e publicada na internet com o objetivo de refletir sobre as distorções veiculadas na mídia e que tanto prejuízo causaram a alguns passageiros. Isso se deu em 2004 e entrou para a versão do “livro do Trem” cuja segunda parte abarca o período de 2000 a 2005. Fosse um acontecimento da década de 1990, como os incluídos na primeira versão do livro, *O trem: baseado em fatos reais*, lançado em 2000, esse tipo de expressão direta através da internet não seria viável, pois a internet era bem menos difundida na periferia. Hoje, a exemplo da cobertura de protestos, principalmente partir de junho de 2013, incluindo o fenômeno da chamada “mídia Ninja”³⁹, outras versões dos fatos circulam alternativamente através de textos, vídeos e fotos feitos no momento dos acontecimentos.

Voltemos à opinião de Buzo sobre a circulação de sua própria obra:

há dez anos começaram a surgir os livros pioneiros, que foram realmente de pessoas que, como eu, bateram em porta, derrubaram porta pra fazer seus primeiros livros. E aí, depois, começaram a surgir outros. Eu acho que sempre... não diria sempre, mas há muito tempo tem pessoas que escrevem. Essas pessoas só tinham os seus textos engavetados. As pessoas escreviam e não mostravam pra ninguém. Então, por que nos últimos dez anos mudou? Porque começou a surgir a internet. A internet começou a ficar viável, então o cara começou a escrever no blog, o cara começou a publicar no site, os textos começaram a circular. (*apud* FARIA, 2014)

Encontra-se aí não apenas um canal para expressar-se contra o noticiário padrão, mas um fator de estímulo à escrita, bem como à circulação do material produzido. Nesse sentido, não apenas a ação de Buzo é digna de nota, mas outras como o Selo Povo, de Ferréz, ou as Edições Toró, de Allan da Rosa, foram iniciativas importantes para garantir a visibilidade impressa da literatura emergente na periferia de São Paulo. É preciso ressaltar ainda

³⁹ “**Narrativas Independentes, Jornalismo e Ação**” compõe a sigla que o grupo de mídia “Ninja” formou para si em 2011 com a intenção de promover o ativismo sociopolítico, declarando ser uma alternativa à imprensa tradicional. A Mídia Ninja tornou-se conhecido mundialmente durante as transmissões em tempo real pela internet dos protestos de 2013 no Brasil. Com estrutura descentralizada, o grupo utiliza as redes sociais, especialmente o Facebook na divulgação de notícias e, como equipamento, câmeras de celulares e uma unidade móvel montada em um carrinho de supermercado.

que antes da popularização da internet os fanzines foram um veículo valioso de formação e difusão de novos autores na periferia – o próprio Buzo escreveu para fanzines, assim como Sacolinha, Elizandra Souza e muitos outros –, tendo um alcance local importante. A difusão, entretanto, aumenta com a possibilidade de fazer circular os textos através da internet e, somada aos saraus e ao barateamento da publicação em livro, criam o que Alessandro Buzo percebe como uma “cena” literária:

Os saraus ainda não existiam. A Cooperifa tem dez anos⁴⁰, então estava surgindo. Então os outros também não existiam. Então, não tinha nenhuma cena literária que tem hoje. [...] Quando eles viram que as pessoas começaram a publicar, eles falaram: “Porra, é possível publicar?! E antes de ser possível publicar eu já posso publicar na internet, eu já posso fazer meus contos circularem”. Então um foi virando referência pro outro: “Pô mano, o cara fez daquele jeito”. “O cara lançou com o dinheiro do próprio bolso”. “O outro fez um projeto pro Vaz e lançou vários livros”. “O outro é o Allan da Rosa, lançou vários livros”. Começaram a surgir os “Allan da Rosa” da vida, começaram a surgir os “Ferréz” da vida, que começaram a reproduzir, até eu, começando da periferia. Então, eu acho que antes da nossa geração já tinha um monte de gente que escrevia, acho que desde os anos 60/70 já tinha muita gente que escrevia. Era uma minoria? Era uma minoria! Hoje tem mais gente? Hoje tem mais gente porque existe toda essa cena, pô! O cara tem onde mostrar, o cara existe! (*apud* FARIA, 2014)

Tal aspecto de simultaneidade dos eventos em regiões distantes da periferia de São Paulo, ou mesmo do Brasil, não impede que seja possível a compreensão do fato como um movimento desde que sejam guardadas as devidas distinções entre os sujeitos que o compõem. Não é possível falar, como no modernismo, em movimentos coletivos nos quais sejam compartilhados projetos e manifestos. Basicamente cada autor lança-se individualmente, mas se aproveita de um contexto coletivo. Indagado a esse respeito, Allan da Rosa indica, implicitamente que mais do que trajetórias individuais, o movimento ressenete-se de diferenças internas significativas do

⁴⁰ Embora a entrevista de referência tenha sido publicada somente em 2014, Buzo recebeu os pesquisadores para a conversa que a originou em 2010, quando a Cooperifa celebrava dez anos de existência.

ponto de vista político e estético, mas acaba reconhecendo que isso é “natural”:

A espiral vai crescendo e a gente pode desconfiar das parábélum que gente mesmo confeccionou, sabe? Quando você ouve uma pessoa rimar quilombo e liberdade e na hora de construir a liberdade para além da palavra, que ergue outras escoras, essa pessoa não está presente. Outro momento é quando a gente também percebe, não por mim, percebe que isso vai sendo apropriado por banqueiros ou vereadores. Outro momento é quando a gente percebe que acabou de ler o texto, e foi muito louco você ler aquele texto, sabe que aquilo massageia seu coração, organiza sua luta e você abre a janela e vê a vala. Então eu acho que a gente vai desenvolver mais, o passarinho segurando a parábélum, ou a parábélum soltando o passarinho. (*apud* FARIA, 2012, p.212)

Com as metáforas que utiliza no trecho selecionado acima, Allan da Rosa identifica diferentes atitudes dos autores que integram a chamada cena da literatura periférica. Uma delas é de confronto e busca a afirmação num gesto que representa o fazer literário como uma apropriação de poder, sem que isso represente a negação das origens sociais do escritor. A outra é de tentar construir, sobre a periferia, o olhar poético que não enfatize apenas aspectos de grande interesse midiático, como a miséria e a violência. Pode-se dizer que a síntese que propõe o poeta entrevistado ainda não é clara na produção dos autores da literatura marginal e eles lidam muito mais com as diferenças entre as suas posições do que com uma proposta política ou estética unificadora, o que seria comum a um movimento literário.

Na cena contemporânea, a ideia de movimento não se pode deslocar da perspectiva individualista que organiza os processos de ocupação da esfera pública. Trata-se, para usar a imagem de Gilles Lipovetsky, de uma ideologia da qual se lança mão num sistema de “self-service” (2005, p. 2), ou seja, um princípio de identificação momentânea e autocentrado. Na percepção de Alessandro Buzo, depois de fixado o movimento da Literatura Marginal, através da qual o autor se insere no mercado literário, cada um busca estratégias próprias de dar continuidade à sua produção, se distanciando da experiência coletiva.

A gente tem um respeito mútuo, sabe? Uma admiração cada um pelo outro. Eu sou muito amigo de todos eles assim. Eu me dou bem com todo mundo. Eu sou um cara muito fácil de se relacionar e tal. Cada um tem sua particularidade, sabe? Sérgio Vaz fica mais lá no quilombo dele, sabe? Ele nunca frequentou aqui, por exemplo. A gente tem um distanciamento que às vezes é porque eu estou fazendo um milhão de coisas e ele está fazendo um milhão de coisas também. Então, assim, a gente está bem afastado por causa disso. Agora, com outros a gente acaba ficando mais próximo porque tem feito, ultimamente, juntos. O Ferréz veio aqui na livraria, fez leitura do livro dele que ainda nem foi publicado. O Sacolinha, uma vez ou outra. Então a gente se fala se precisar, se tiver alguma coisa pra somar pro outro e tal, a gente se fala. [...] o Allan da Rosa, que era muito presente no sarau, sumiu, foi resolver outras coisas. Mas, assim, a gente sabe o que o outro está fazendo pela internet. Existe o respeito mútuo e uma admiração mútua entre todos nós. Briga não tem, briga declarada com ninguém. Assim, o movimento é de conciliação e não de separação. Uma coisa que faz que o outro não acha legal, sabe? Isso é coisa da vida mesmo. Então, se falta um pouco de proximidade é porque também a gente está fazendo coisa demais. Eu mal dou conta da minha agenda. (*apud* FARIA, 2014)

Apesar das ações e dos espaços diferentes, há por trás a ideia de que todos possuem trajetórias diversas, mas com pontos de contato, o que constitui um fundo em comum – não apenas como plano de fundo, mas como capital simbólico representativo –. A imagem de “quilombo” remete às atividades realizadas pelos pioneiros do movimento em seus nichos e que conforma um público segmentado, que não necessariamente circula em todos os ambientes da Literatura Marginal.

Do ponto de vista da organização espacial, a expansão desse capital simbólico representado pelas periferias torna-se patente com o deslocamento dos empreendimentos culturais para áreas de maior centralidade. Não à toa a loja 1 da Sul⁴¹, do escritor Ferréz está na Galeria do Rock, no Centro de São Paulo, e a Suburbano Convicto, de Buzo, no Bairro do Bixiga. Buzo reconhece a criação desses e de outros espaços como uma rede que vai

⁴¹ A loja conceito, como descreve o blog da 1 da Sul, está situada na periferia, à Avenida Comendador Sant’Anna 138, Capão Redondo. A grife foi fundada em 1999 com o objetivo de produzir e vender artigos com a identidade da periferia. Camisas, CDs, livros e acessórios auxiliam na divulgação do que é produzido pela periferia na própria comunidade e alcançam outros públicos com a loja no Centro, atendendo ao lema “1DASUL Movimento Cultural Somos Todos 1 Pela Dignidade da Zona Sul.”

garantir o alcance público da produção de autores já consagrados – como Ferréz, que foi ao sarau ler seu livro inédito – ou de jovens autores que, mais do que usar o circuito como meio de divulgação acabam também constituindo o próprio público dos saraus. Em outras palavras, é como se os saraus viabilizassem uma passagem do lugar de plateia para o de produtor a muitos jovens poetas. Cada escritor da periferia seria, assim, peça de uma engrenagem na visão de Buzo:

Essa engrenagem tem vários saraus, e tem o Sarau do Binho. O Luan é frequentador do Binho, mas vai a vários outros, então quer dizer, os caras circulam, vira uma rede, sabe? Hoje você vê o cara! Você pode ver o Luan na Brasilândia, você pode ver o Luan aqui no Bixiga, você pode ver ele na casa dele, que é o Sarau do Binho. Daí, depois de tanto mostrar a cara e mostrar talento – tem várias pessoas que admiram ele, que ele lançou o seu livro –, é meio que passar para um patamar seguinte, entendeu? (*apud* FARIA, 2014)

Curiosamente, no interior dos próprios movimentos dos saraus, se reproduz a valorização das histórias individuais, que foi verificada na trajetória dos pioneiros da Literatura Marginal. Como existe nesta condição de marginalidade um jogo tenso da dinâmica social, na qual se valoriza a alteridade, é importante ressaltar como os saraus criam um circuito através do qual, na esfera das comunidades, é possível reproduzir a lógica da projeção individual. Tal lógica favorece, mas não garante, um processo de subjetivação que vincula o indivíduo tanto à sua identidade e consciência quanto a um poder de controle externo.⁴²

Nesse jogo com a alteridade torna-se possível a relativização dos valores que põem em tensão as regras mais amplas da sociedade e as estratégias de resistência de pequenos grupos que se instituem como comunidades. Segundo Bhabha

a metáfora orgânica ou biológica por meio da qual os conceitos de comunidade e comunicação são construídos - como meio e mediação em uma escala sempre global – sempre limita o mundo real do espaço cibernético transnacional às fronteiras nacionais

⁴² Cf. p. 14-15 deste trabalho.

familiares da comunidade imaginada de um tempo-espaço nacional vazio e homogêneo (BHABHA, 2011, p. 145)

A escala global a que se refere o crítico corresponde a uma perspectiva hegemônica da esfera pública que não contempla muitos dos sujeitos que vão se articular, às vezes através do compartilhamento de uma mesma rede de comunicações, a fim de problematizar esta unidade nacional que é reconhecida como vazia e homogênea. Nesse ponto de vista, é como se a noção de sujeito que se relativiza de acordo com a problematização da diferença ganhasse uma força política na medida em que perturba o que Bhabha chama de “ontopologia nacional”. Embora o crítico defina esta ontopologia no “entrelaçamento específico da identidade, da localização e da elocução/língua que comumente define a particularidade de uma cultura étnica.” (2011, p. 152), podemos compreender que, na dinâmica da sociedade brasileira, a condição de sujeito periférico guarda muito mais do que particularidades de uma cultura étnica, mas também econômica e social. Bhabha recorre à leitura de Derrida de *Espectros de Marx*⁴³ para demonstrar que a representação da minoria em nossa época se dá de maneira enigmática ou espectral, uma vez que

O personagem da minoria, como uma forma de emergência histórica, é um problema das tecnologias de visibilidade – um trazer à luz; da disjunção da espacialidade – trazer até lá sem estar lá; e das políticas de temporalidade – ao mesmo tempo tanto presente quanto ausente. (BHABHA, 2011, p.154)

Nesse ponto é que se reconhece que os autores ligados à Literatura Marginal comportam-se de maneira empreendedora, revestem o papel do intelectual com a lógica do trabalho contemporânea, diferente daquela que guiava o escritor modernista brasileiro, tipicamente funcionário público que tinha tempo para se dedicar à escrita. Vaz, Ferréz e Buzo, entre outros, trazem a lógica do trabalho para o circuito, não necessariamente para a escrita. Apresentam-se como agitadores culturais, *videomakers*, produtores e

⁴³ Derrida, por sua vez, cita *Hamlet*, de Shakespeare, quando constata que “*The time is out of joint*” (O tempo está fora dos eixos) para evocar a imagem, após a morte de Marx, de uma época ainda assombrada pelo fantasma de um mito com o qual não sabe lidar. Cf. DERRIDA, 1994, p. 35-36.

escritores, de modo que escrever é uma das tarefas que compõem esse circuito.

São autores que se aproximam do que Walter Benjamin identificou enquanto “autor como produtor”. Segundo o ensaísta, o advento de obras primas e a pseudo-riqueza de personalidades criadoras está fora da expectativa do autor consciente das condições da produção intelectual contemporânea. “Seu trabalho não visa nunca a fabricação exclusiva de produtos, mas sempre ao mesmo tempo a dos meios de produção.” (BENJAMIN, 1994, p.131)

Neste sentido, além de qualquer alcance ideológico que possa ser hermeneuticamente lido como proposta em alguns dos textos ou contextos sociais ligados à literatura produzida a partir das periferias urbanas brasileiras sobre a qual estamos nos debruçando neste capítulo da tese, a organização que vemos aqui empreendida trata, mais a fundo, de refuncionalizar modos de produção e consumo de arte e cultura interferindo assim na relação que a periferia tradicionalmente tem com a esfera pública, ou seja, de trazer efetivamente à presença um grupo que fale por si à sua própria audiência tanto quanto a outras, um grupo que, enquanto corpo, se encontrava apenas espectralmente representado quando se fazia ouvir por outrem.⁴⁴

⁴⁴ Destaco aqui a pesquisa em curso da professora da Universidade de Stanford Marília Librandi-Rocha sobre uma “Escrita de ouvido” na literatura brasileira, na qual procura demonstrar que o mundo letrado nacional resultou em obras de altíssima qualidade, que figuram no cânone mundial, produzida por escritores como Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Machado de Assis. Trata-se de autores envolvidos em uma cultura oral e musical que a reelaboram em uma literatura “de ouvido”, ao perturbar a ordem alfabética e gramatical incorporando falas e personagens alheios à cultura escrita e, por vezes, dando a impressão de escrever contra ela. Isso, no entanto, não se daria sem que se observe um polo positivo e outro negativo, uma vez que o aprendizado ocorrido na incorporação de novos saberes não letrados pelo escritor criaria no autor o desejo de encontro de sua obra com a audiência original por meio da leitura. Entre esses polos, Marília destaca ainda a “cidade letrada” (RAMA, 1985), ou as instituições burocráticas e do poder, que desprezam a literatura por “não servir para nada” tampouco dialogam com as populações sem letras, deixando o escritor brasileiro numa situação limite para a qual Marília utiliza a descrição de Haroldo de Campos: “O pesadelo da história para os principais escritores latino americanos, com tudo que implica nos temperamentos mais militantes de participação e de empenho, tem sido um barroco e excessivo pesadelo de escritura levado ao paroxismo oximoresco quando se sabe em convívio forçado e doloroso com o mundo sem letras de grandes

3.2 Onde Ninguém é Amigo do Rei

Ao se refuncionalizar modos de produção e consumo de arte e cultura – e retomando a precisa menção de Alessandro Buzo ao estabelecimento de uma cena literária propiciada pelas novas tecnologias e pelos saraus –, é possível observar que não se trata apenas do meio internet ou de formas poéticas construídas por meio da tecnologia que tanto se discutem hoje em dia. Acreditamos que o *locus* de maior potência no estabelecimento da literatura periférica talvez esteja não no livro, ou necessariamente na escrita poética, mas no sarau. Não queremos com isso minimizar o fato de que a ampliação do espectro de produção e circulação do livro na seja um ponto alto para análises tanto sociais quanto estéticas ou subestimar a contribuição das novas tecnologias. Queremos chamar a atenção para outro item associado a esta “cena literária” e que passou a integrar a vida desse grupo de pessoas: o sarau como um tipo de evento que, embora cercado pelo acesso contemporâneo à tecnologia, adquire caráter performático e ritualístico.

Um dos casos que mais chama a atenção seja pelo volume de participantes, seja pela frequência é o Sarau da Cooperifa, que acontece no Bar do Zé Batidão, em São Paulo, mas há diversos outros recitais que acontecem em espaços diferentes, como o Sarau da Brasa, que começa e termina com toque de tambor; o Sarau do Ademar, que fez de um campo de futebol a sua casa; o Sarau dos Mesquiteiros, realizado com adolescentes em uma escola; e o Sarau Suburbano, este último realizado na livraria de Buzo. Cada um tem características peculiares e o caso do bar é emblematicamente discutido pelos próprios organizadores (CAROS AMIGOS ESPECIAL, 2009) e por pesquisadores do tema (MIRANDA, 2011; NASCIMENTO, 2009, dentre outros) por ser o ponto de encontro viável para a periferia desprovida de centros culturais.

contingentes populacionais privados de alfabeto.” (CAMPOS *apud* LIBRANDI-ROCHA, 2015). Cf. LIBRANDI-ROCHA, 2011, 2012 e 2015.

Zé Batidão é apelido de José Claudio da Rosa, dono do bar onde acontece o Sarau da Cooperifa, idealizado em 2001 por Sérgio Vaz e Marcos Pezão. Localizado próximo ao Largo Piraporinha, no extremo sul paulistano, o espaço reúne aproximadamente 200 pessoas, mas podendo chegar até 500 em datas especiais, regularmente às quartas-feiras. O sarau tem hora marcada, das 21h às 23h, mas antes e depois desse horário o movimento se mantém no bar, cujas vendas de alimentos e bebidas funcionam normalmente e não há qualquer cobrança de *couvert* artístico.

O equipamento básico é simples, conta apenas com amplificador e microfone, que nem é utilizado por todos os declamadores, já que alguns recitam seus poemas sem ir à frente do público e outros preferem perambular pelo bar num ato performático. A maioria, entretanto, vai à frente quando é chamada pela ordem de inscrição, em um ritmo cuidadosamente manejado pelos organizadores para que todos tenham tempo de participar.

Sérgio Vaz alterna a tarefa de anunciar os inscritos no recital com outras lideranças da Cooperifa, num tom sempre vibrante e agregador. Os frequentadores ou “cooperiféricos” são tratados como “uma família” e aos que lá estão pela primeira vez, é solicitada uma acolhedora salva de palmas. Frequentemente se faz referência à favela e à quebrada de um modo que a fala distancia a apresentação de qualquer discurso protocolar. “*Chega, se não fica parecendo festa de rico!*, sentencia Vaz, que provoca risadas imediatas na plateia” (NASCIMENTO, 2011, p. 22-23). A reação do público, segundo a pesquisa etnográfica empreendida por Érica Peçanha do Nascimento, é de muitos aplausos e assovios.

Apesar da vibração e do caráter descontraído e até festivo, há uma preocupação dos organizadores com os propósitos específicos de um sarau. Érica também reproduz em sua tese trechos da fala de Sergio Vaz direcionados ao público, indicando que aquelas pessoas poderiam estar vendo novela ou futebol (é quarta-feira, dia de jogo), mas estão ali, no sarau que se oferece como alternativa a produtos culturais de massa. Ressaltar essa escolha pessoal representa, além de alternativa cultural, um processo de incentivo à autoestima, condição fundamental para a incorporação de

valores divergentes daqueles que a grande mídia estimula e para o empoderamento que o evento proporciona.

Povo lindo!, Sérgio diz e se afasta do microfone, num indicativo para que todos repitam em voz alta a frase que acabaram de ouvir. O público atende e repete com ânimo, mas não a contento do poeta, que reclama: *Tá fraco! Tá parecendo a festa da Hebe, já falei, nós somos diferentes... é outra pegada, nós somos da periferia*. Novamente, o poeta convida o público a reproduzir, em coro: *Povo lindo!*, e logo depois: *Povo inteligente!*. Ao final dessas reproduções, os espectadores aplaudem, assoviam, bradam o nome da Cooperifa. Quando a empolgação de todos parece atingir seu ápice, Sérgio determina: *É tudo nosso! É tudo nosso! É tudo nosso!* A abertura do Sarau da Cooperifa está completa. Iniciam-se as declamações. (NASCIMENTO, 2011, p. 26-27)

Além de um grande volume, há uma variedade enorme na qualidade da produção apresentada nos saraus. A pesquisa de Érica descreve personagens que frequentam o sarau para recitar quase sempre o mesmo poema de Castro Alves ou uma canção popular, outros leem poemas próprios ainda incipientes, letras de rap, funk e até cantam *a capella*. Há também os que se tornaram escritores profissionais, como o ganhador do prêmio Jabuti Marcelino Freire e o próprio Sérgio Vaz, uma das lideranças da Cooperifa, além de Allan da Rosa. A prosa não fica de fora e Rodrigo Ciríaco (ele próprio organizador de outro sarau, o dos Mesquiteiros) participa lendo seus contos com teatralidade. O sarau torna-se assim um espaço de diversidade, um local onde se pode confraternizar e vender o livro, frequentemente publicado com recursos próprios, além de um espaço para divulgar causas, bandas e outras trocas socioculturais.

A maneira como Érica descreve o sarau é propícia para compreender a atmosfera ou o *Stimmung* da literatura como acontecimento, na medida em que atenta para as “formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos enquanto realidade física” (GRUMBRECHT, 2011, p. 14,). A antropóloga situa os poetas e seus respectivos apresentadores fornecendo informações tanto do dia específico que reconstrói em seu relato, como das incansáveis entrevistas que fez naquela comunidade. Apesar de longo, recorreremos ao

trecho a seguir para que se compreenda melhor, em um *continuum*, esse ambiente e os personagens descritos através de um exemplo mais completo:

Para apresentar o próximo poeta, Rosilene da Costa Dorea, conhecida como Rose Dorea, 38 anos, vai à primeira vez ao microfone e saúda a todos com um educado “*Boa noite!*”. Moradora de Taboão da Serra, frequentadora desde o primeiro ano, ela se tornou uma das lideranças e mestre de cerimônias do sarau. Seu visual chama atenção: pode ser mais despojado, com calça *legging* e camisas customizadas com o nome da Cooperifa, ou no estilo alfaiataria, mas sempre com sapatos de salto plataforma ou algum adereço nos cabelos, que às vezes usa trançados, às vezes alisados. Rose é acolhedora e simpática com todos, distribui beijos e abraços sem economia. Expansiva, fala alto e gesticula bastante, apesar de suas declamações serem contidas. Alta, com o corpo robusto, negra (*com muito orgulho*, como afirma), é uma mulher de presença forte no sarau. Eleita a *musa da Cooperifa* por Sérgio Vaz, é ela quem puxa as palmas para ditar o ritmo de um rap ou alguma coreografia para acompanhar apresentações musicais.

Cooperifa até a medula e no *estilo mãezona*, como gosta de frisar, é ela também quem dá bronca em quem estiver atrapalhando o andamento do sarau, pede mais aplausos e exige silêncio. Rose não esconde a feição de tédio ou braveza quando alguém prolonga sua apresentação com falas e poemas muito extensos. Assumidamente tensa, ansiosa e cheia de expectativas com a realização de cada sarau, Rose anuncia o próximo poeta com simplicidade: *com vocês, José Neto*. O público aplaude educadamente e ela reclama: *A casa tá cheia, vamos fazer barulho!* José Neto caminha do fundo do bar, sem pressa, até o local de apresentação. Morador do entorno do Zé Batidão e poeta amador há vinte anos, é frequentador assíduo, mas não exclusivo do recital cooperiférico. Participa também do Sarau do Binho, que acontece às segundas-feiras, no bairro do Campo Limpo. Ainda assim, suas poesias integraram dois dos produtos lançados pela Cooperifa: um CD de poesias e uma antologia literária. Vez ou outra declama poemas de outros autores, mas privilegia os que são de sua autoria, alguns deles bastante conhecidos do público que frequenta o Zé Batidão, tal como “Sou da periferia”, que ele recitou no sarau especial durante a Mostra.

Sou da periferia, e daí?
Minhas mãos, meus olhos, meu corpo
têm a sua história, têm a minha raiz

Sou da periferia, e daí?
Tenho por direito, o direito de ser feliz.
Ir e vir, sorrir e sonhar,
compor versos, apagar o sangue,
limpar as cicatrizes.

Sou da periferia, e daí?

Tô de braços abertos na hora do pranto
 Divido a minha metade do pão,
 Sou teu irmão, se precisar de acalanto

Sou da periferia, e daí?
 Sou a mãe da madrugada,
 sou o filho na balada,
 sou o negro, sou o branco,
 sou da viela, sou da quebrada
 sou o espírito que está aqui,
 sou o espírito de zumbi
 sou da periferia, e daí?

(NASCIMENTO, 2011, p.30)

A descrição auxilia a nos transportarmos para esse lugar exaustivamente investigado por Érica, que segue seu trabalho percebendo no poema a construção de uma voz coletiva, apesar de identificar que o eu-lírico se apresenta em primeira pessoa, devido ao tratamento dispensado aos arquétipos do morador da periferia, retomando um passado violento, o diálogo com negros e brancos e as demandas que extrapolam certos bens e serviços. Sua análise é pertinente, mas merece, aqui, que se extrapole o poema transcrito por dois fatos que a própria pesquisadora relata. O primeiro deles é relativo à modificação que teria ocorrido algumas vezes em trechos ou versos a cada diferente apresentação, algo que seria recorrente na produção de outros autores que expõem seus trabalhos nos saraus da periferia. Ora, o próprio fato de ser alterado de vez em quando, ao ser declamado em público, pode indicar a incorporação de novas demandas em diálogo com as pessoas que estavam ali para ouvi-lo.

Além disso, segundo outro importante ponto descrito na configuração do clima do sarau é a participação do público a cada “e daí?” declamado, quando alguns dos presentes respondem em coro, marcando através da repetição o ritmo do texto. Tal interação indica uma experiência poética que inclui no universo da literatura um público que, à risca, não se caracteriza necessariamente como leitor, e cujo conhecimento com as artes verbais é constituído pela oralidade e pela audição (LIBRANDI-ROCHA, 2011). Esse fato, que resulta num tipo de poesia que é duramente criticada por uma

perspectiva poética mais purista do ponto de vista da língua ou é considerada ingênua pelo olhar informado na filiação modernista, nunca deixou de ser um problema reconhecido pela tradição literária brasileira, na qual arte e política se dão as mãos, segundo Silviano Santiago, revestindo a prática da literatura de uma dupla cobertura⁴⁵ devido à falta de acesso à educação, como podemos observar nos trechos abaixo:

Por um lado, o trabalho literário busca dramatizar objetivamente a necessidade do resgate dos miseráveis a fim de elevá-los à condição de humanos (já não digo à condição de cidadãos) e, por outro lado, procura avançar – pela escolha para personagens de pessoas do círculo social dos autores – uma análise da burguesia econômica nos seus desacertos e injustiças seculares. Dessa dupla e antípoda tônica ideológica – de que os escritores não conseguem desvencilhar-se em virtude do papel que eles, como vimos, ainda ocupam na esfera pública da sociedade brasileira – advém o caráter *anfíbio* da nossa produção artística.

[...]

Caso a educação não tivesse sido privilégio de poucos desde os tempos coloniais, talvez tivéssemos podido escrever de outra maneira o panorama da Literatura brasileira contemporânea. Talvez o legítimo não tivesse tido necessidade de buscar o espúrio para que este, por seu turno, se tornasse legítimo. Talvez pudéssemos nos ater apenas a dois princípios de estética: o livro de literatura existe *ut delectet* e *ut moveat* (para deleitar e comover). Pudéssemos nos ater a esses dois princípios, e deixar de lado um terceiro princípio: *ut doceat* (para ensinar). (SANTIAGO, 2008, p. 66/73)

Por outro lado é significativo perceber, em contraponto à leitura de Santiago, o reconhecimento que Sérgio Vaz faz dessa situação, que se apresenta como reflexo da deficiência ou ausência da escolaridade no Brasil. Segundo o poeta, não seria a educação a primeira ação para modificar o quadro de analfabetismo dos desprivilegiados, mas o próprio tomar/dar conhecimento dessa situação de modo indiscriminado a todos na sociedade:

boa parte dessa gente que nunca havia tocado num livro ou sequer ouvido uma poesia foi seduzida ali, na porta do bar, pela literatura. [...] boa parte deste povo lindo e inteligente, hoje, já

⁴⁵ Como observa Silviano Santiago, o híbrido assombra o escritor latino-americano tal qual o fantasma de *Hamlet*: “the time is out of joint: Oh cursed spight, / That ever I was borne to set it right” [O mundo está fora dos eixos. Oh! Maldita sorte.../ Por que nasci para coloca-lo em ordem!] (2008, p.68).

está segurando seus próprios livros editados [...]. A maioria tem seus escritos registrados em CDs e antologias que se alastram pelos becos e vielas da grande metrópole paulistana [...]. O livro sempre tratado como pão do privilégio, chegou na periferia através da palavra. Literalmente no boca-a-boca. Lógico que não se trata de uma literatura melhor que a produzida pela academia; também não é menos importante como sugerem alguns. Muitos dos intelectuais nos acusam de assassinar a gramática e seqüestrar a crase, por isso é comum ver jovens poetas e escritores sendo enquadrados pelas canetas nervosas dos acadêmicos como suspeitos de abusarem da palavra alheia. Mas esconder e negar a educação por quinhentos anos também não é crime? Menos vírgulas, mais acento, mas ainda assim literatura. O mais difícil foi acordar. Aprender é um verbo que se conjuga em grupo (VAZ, 2008, p.250 - 251).

Entende-se que os saraus periféricos são ações fortemente propícias para esse despertar a que Vaz que refere, a partir do qual será possível construir o aprendizado. O verbete sarau⁴⁶ do dicionário Houaiss indica que se trata de uma reunião festiva noturna para ouvir música, conversar, dançar, podendo também ter a finalidade literária. Este tipo de evento, entretanto, esteve tradicionalmente associado a grupos letrados e economicamente prósperos, que se reuniam em seus salões⁴⁷.

No Brasil, uma das primeiras citações e definições para o termo aparece na obra “A Moreninha”, de Joaquim Manuel de Macedo, de 1844, na qual podemos identificar que o sarau é uma espécie de festa noturna privada, elitista, marcada por apresentações artísticas, discussões de negócios e assuntos políticos. Em meados do século XX, no salão da Villa Kyrial, considerados para muitos o berço do nascimento da semana de 1922, aconteceram saraus que reuniram importantes figuras intelectuais brasileiras, como Lasar Segall, Guilherme de

46 Há quem pense que se trata de um galicismo moderno derivado do francês soirée (reunião noturna), mas não é esse o caso. Embora ambas as palavras tenham raiz no latim serotinus (tardio, pela tarde), a origem reside no galego serao (anoitecer) e no catalão sarau, baile noturno popular de que já havia registo em 1537.

47 É um tipo de expressão que na cultura brasileira podemos associar à “Casa Grande”, para usar a expressão de Gilberto Freyre (2003), e não ao batuque das categorias trabalhadoras ou das ruas. Não é exagero dizer que isso encontra-se preservado no imaginário brasileiro até hoje e os saraus sobreviveram até então num ambiente elitista ou ao menos acadêmico, tributário de uma estrutura patriarcal e escravocrata. À sua análise, o sociólogo acrescenta um chamado de mudança através do poema “O outro Brasil que vem aí” escrito em 1926 e publicado originalmente no volume *Talvez Poesia*, pela editora José Olympio, em 1962: “Eu ouço as vozes / eu vejo as cores / eu sinto os passos / desse Brasil que vem aí”, ao qual juntou outros textos de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto, reverberando em versos a leitura da pesquisa social de Freyre.

Almeida, Oswald de Andrade e Mario de Andrade. (CIRÍACO, 2014)

Contra esse estereótipo elitista e até empolado, durante os últimos 15 anos, surgiram vários saraus regulares que se mantêm com um público de escritores/leitores de poesia oriundos de regiões periféricas e formado por pessoas de variadas faixas etárias. Nesse sentido, mais do que uma forma de conduzir ao empoderamento, ou constituir um novo processo literário, os novos saraus representam a apropriação de uma cultura que pertencia apenas aos mais favorecidos. Isso fica claro no “Manifesto da Antropofagia Periférica” (2007), quando Sergio Vaz afirma tomar o que havia de mais sagrado na cultura paulistana e na tradição modernista brasileira, interferindo, a seu modo, no “Manifesto Antropófago” de Oswald de Andrade e alterando as referências da *Semana de 1922*, para construir novos códigos a partir da periferia. Observa-se então, através do estabelecimento do sarau da periferia, uma dupla mudança de centralidade; a primeira opera no cerne do pensamento cultural, seguida pela alteração no eixo espacial, que se desloca o encontro literário dos salões das classes mais abastadas para espaços públicos, para o bar, para a praça.

Oswald Andrade diz logo no início do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” que “O carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça” (2001, p. 41), declaração que contém em si uma visão modernista a partir da qual foi instituído o imaginário dominante de nação brasileira. Não por acaso, Sergio Vaz recorre aos manifestos de Oswald para contestar determinada visão do país e procura demarcar a postura de que, daquela modernidade, toma apenas o lado “Antropófago”, e não o “Pau-Brasil”, rejeitando resquícios do que serviria como representação multicultural apenas aos olhos do poeta vindo da elite paulistana do início do século XX.⁴⁸

Inspirada na *Semana de Arte Moderna*, de 1922, a versão periférica do evento foi idealizada por artistas da Cooperifa e aconteceu entre 4 e 7 de

⁴⁸ A despeito do olhar relativista e crítico que o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” constrói sobre o país, há ali também a reprodução de alguns estereótipos e exotismos que prevalecem desde então na compreensão da sociedade brasileira. O movimento de que Sergio Vaz se vale é de justamente recolocar o lugar de enunciação para a leitura do Brasil, no qual, evidentemente, o painel muda de cor.

novembro de 2007. A ideia era organizar uma mostra na qual os moradores da Zona Sul de São Paulo participassem de uma ampla programação cultural a que normalmente não têm acesso no seu dia a dia, com teatro, música, literatura, dança e cinema. Desse evento surgiu o “Manifesto da Antropofagia Periférica”, que teve grande repercussão na imprensa e, junto à publicação da série *Literatura Marginal* da *Revista Caros Amigos*⁴⁹, foi um dos responsáveis pela divulgação da cena cultural das regiões pobres de São Paulo.

Paradoxalmente e como contraponto à a crítica modernista, a divulgação dos saraus chamou a atenção para a literatura tomada como um ritual. Isso não significa que os encontros tenham sugestões religiosas ou substituam o carnaval como rito social no sentido empregado por Oswald, mas que a performance recitativa e a estrutura prosódica dos textos promovem aproximações da ordem de uma ancestralidade da poesia ligada ao encanto (GUMBRECHT, 2014, p. 4). Ao analisar encantos do alto-alemão, que sobreviveram em um códex encontrados no monastério de Fulda, foi possível perceber que a função principal desse tipo de texto não é nem narrativa, nem descritiva, tampouco expressiva. “Encantos certamente não são sobre o que se transmite pela voz de um orador, nem são sobre descrever uma situação ou narrar um passado. Encantos são textos que são feitos para se conseguir algo”,⁵⁰ defende Gumbrecht (2004, p. 186, tradução nossa). Tal objetivo era expresso em uma linguagem encadeada, rítmica e de contornos imprecisos, o que daria a impressão à audiência de estar exposta à magia, de modo a promover a fusão entre um passado mítico e um futuro repleto de desafios. Nessa aproximação da poesia com o sagrado, mecanismos muito complexos são acionados pelos sujeitos em suas performances de modo a evocar temporalidades distintas como se estivessem no presente, produzindo a sensação de tangibilidade, mesmo quando na leitura silenciosa de um texto que necessita a realização vocal.

⁴⁹ A revista *Caros Amigos* publicou em 2001 um número especial, organizado por Ferréz (*Literatura Marginal: a cultura da periferia - Ato I*), e outros em 2002 (*Ato II*), 2004 (*Ato III*) e 2005 (*Hip hop hoje*).

⁵⁰ “Charms are certainly not about conveying a speaker’s voice, nor are they about describing a situation or narrating a past. Charms are texts that are meant to achieve something.”

O papel do corpo na produção poética da periferia vem sendo destacado em trabalhos que se apoiam no conceito de “vocalidade” de Paul Zumthor (1993), de modo a não restringir aqueles textos à literatura oral, vinculando-a ao cordel, ao hip hop e ao rap, entre outras manifestações da cultura não letrada que se apoiam na corporalidade, tanto quanto na voz enquanto performance.⁵¹ As aproximações são evidentes, uma vez que o sarau incorpora apresentações musicais no início dos recitais. O diálogo entre tais manifestações na produção poética em si, pode extrapolar os limites justapostos quando se observa que a poesia se dá em um regime diferente de atenção, que durante o sarau acontece no momento de ficar quieto para ouvir o outro e que, na Cooperifa, é instituído pela placa “O silêncio é uma prece” (e lembrado sempre que necessário ao microfone, pelo poeta Sergio Vaz). Durante o sarau seria possível, então, concentrar e desenvolver diferentes estados de atenção, o que seria necessário para descrever e apreciar a poesia como um modo de evocar e cultivar o próprio potencial da psique humana. Nesse sentido, haveria potencialmente um tipo de atenção intelectual essencial na poesia ligado não apenas à sua capacidade de imaginar mundos e constituir objetos intencionais, mas por lidar com a produção, a formação e a prática da atenção.

Para o interior da psique humana, a atenção poética deve estar aberta a conceitos evocados por meio de palavras, bem como para os efeitos e produtos da imaginação em seus entrelaçamentos específicos com o corpo e os sentidos - e deve, ao fazê-lo, enfatizar a diferença entre conceitos e imaginação em vez de neutralizá-las.⁵² (GUMBRECHT, 2014, p.12, tradução nossa)

⁵¹ Nesse contexto Lucía Tennina busca dar conta de uma história prévia à formação dos saraus da periferia, contextualizando a constituição dos encontros poéticos e o “mundo” da literatura marginal nos anos 1990. (Cf. SILVA, S.; TENNINA, L., 2011).

⁵² “As for the inner side of the human psyche, poetic attention must be open to concepts evoked through words as well as to effects and products of the imagination in their specific intertwinedness with the body and the senses – and should, in doing so, rather emphasize than neutralize the difference between concepts and imagination.” Gumbrecht detém-se aqui num tipo especial de atenção que sua orientanda, Lucy Alford distingue em várias e complexas camadas na pesquisa que desenvolve sobre o tema.

Uma vez que a literatura envolve pessoas em co-presença física, entretanto, o desempenho de leitura desdobra-se em questões diversas. Nesse sentido, tanto o **lugar onde se diz** e também o **lugar a partir do qual se enuncia** a poesia ganham relevo na fala, tanto quanto **quem diz**, pois tomando o exemplo do sarau, são esses termos que lhe conferiram novo significado. André Telles do Rosário fala em ritual no sentido de encontro de expressões, de pulsões, que encontram um poder de interação e troca entre as pessoas para a uma fruição estética mais próxima da ideia de jogo, ritual, terapia coletiva, e manifestação política, contrapondo-se à tradicional fruição literária: “Em vez de livro e leitor sozinhos a dois – vozes e olhares de três ou mais participantes: falas intercaladas, trocadas, conversadas, mais o contexto, o local e o acaso” (ROSÁRIO, 2014).

Destaca-se, na leitura de Rosário, o aspecto político do sarau, como afirmação de uma classe, que se impõe na dinâmica da cultura, uma vez que ele enxerga uma intervenção urbana na apropriação dos saraus das elites. Nessa direção, podemos interpretar nesse mapa um deslocamento do salão para o espaço público do bar, o que dota a cartografia cultural urbana de outra mobilidade e acessibilidade no circuito de divulgação da literatura. Produções que, até então poderiam estar sendo engavetadas encontram uma audiência, o que estabelece também um circuito comercial alternativo com a publicação de revistas, CDs e livros e criação de bibliotecas comunitárias, por exemplo, à margem da “percepção aristocrática de valor, que se autodenuncia inclusive pela sistemática recusa acadêmica que os textos periféricos sofrem” (FARIA, 2014, p. 27).

Além da percepção aristocrática de valor, não raro a recusa acadêmica se vale de argumentos construídos a partir do campo da arte erudita que Bourdieu desenvolve ao analisar as “sociedades de admiração mútua” ao constatar que artistas e escritores produzem não apenas para um público, mas para pares e concorrentes, o que os fazem depender da imagem que têm de si próprios, gerando uma “qualidade que existe na e pela relação circular de reconhecimento recíproco” (BOURDIEU, 2009, p.108). Essa prática levando a uma ortodoxia que define a legitimidade de um determinado

tipo de atividade intelectual ou artística é distinta daquela do sarau na medida em que todos são bem vindos e aplaudidos, independentemente de sua origem, ainda que sua expressão poética repita o cânone, o contradiga ou apenas reafirme uma canção de massa. O aplauso indistinto aqui, mais que um reforço à autoestima, torna-se um mecanismo que rompe com a ideia de sociedade fechada nos moldes da admiração mútua lida por Bourdieu e permite que, naquele lugar, a expressão seja livre, de modo que não há motivo para deixar a esfera periférica, mas dialogar e produzir nela e com ela, entre aplausos e silêncios.

O silêncio está no “Manifesto” periférico: “Dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune” (VAZ, 2007). Contra o que silencia, o silêncio-opressor, a proposta do silêncio-prece. O silêncio-prece é que permite o grito da periferia. Por isso a insistência:

“Não é uma balada, não é um samba, e apesar de ser legal, é uma festa de poesia, um evento de poesia, e eu digo com todas as letras: é chato, é muito chato!”, anuncia Sérgio, na tentativa de reiterar aos presentes os propósitos e a dinâmica do sarau que ajudou a criar, ou mesmo de contestar o sentido de point ou balada cultural que alguns guias impressos e sites culturais possam atribuir às noites poéticas do Zé Batidão. Tal como um apresentador de programa de auditório popular, o poeta faz valer seu carisma e bom humor para provocar reações nos que estão presentes, que prontamente se manifestam com comentários em voz alta, aplausos, assovios ou risadas. (NASCIMENTO, 2011, p. 23)

O bar, como espaço comum e comungado através do sarau, cria um corpo místico onde se vislumbra a possibilidade de encontrar a liga social que sindicatos, partidos e associações tinham perdido. Entre os gritos de “Uh, Cooperifa! Uh, Cooperifa!”, sempre se clama que “O silencio é uma prece”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

(Ou A Instituição Imaginária do Público)

A variedade dos objetos abordada nesta tese é grande e limitada ao mesmo tempo. Parece numerosa para um trabalho que se pretende defender nos Estudos Literários, ainda que na linha de pesquisa estendida a “outras práticas culturais”. É, entretanto, limitada, por jamais dar conta da diversidade de que o público se constitui no contemporâneo, pois a todo momento novas relações podem ser propostas. Não se trata aqui, de expor as idiossincrasias dos diferentes gêneros artísticos – afinal poesia, pintura, performance, assim como cada objeto de arte, estabelecem relações próprias em determinados contextos – ou apenas discutir suas ampliações no mundo da cultura, mas identificar no comportamento/imaginário do público atual pontos que ajudem a pensar a questão.

“Na passagem do público que discute a cultura mediante razões para o público que consome a cultura, perdeu-se a característica específica que permitia distinguir a esfera pública literária da esfera pública política” (HABERMAS, 2014, p. 384), levando à configuração da mudança estrutural em um modelo de características publicísticas e apolíticas. Na concepção habermasiana de esfera pública, inexistente a compreensão de que não apenas os meios de comunicação de massa, mas a própria discussão mediante razões resvala em um limite crítico. No processo de secularização da sociedade, onde a esfera pública buscou racionalizar-se, a arte se valeu do discurso da liberdade para reafirmar seu campo em contraposição ao Estado e à Religião. Porém, seja na esfera artística, seja na política, a crítica emancipada reina soberana, despersonalizando o indivíduo. Em uma perspectiva anti-absolutista, a crítica substituiria o rei pelo reinado da razão e, de modo distintivo, funciona enquanto se volta para a ideia de progresso iluminista, apegada à crença de que a razão triunfaria com o tempo. De acordo com Reinhart Koselleck: “Tudo é arrastado pelo turbilhão da esfera pública. Não há nada que não possa ser submetido a essa esfera. Mas, tal

publicidade é dialética: à medida que tudo se torna público, tudo se distancia ideologicamente.” (1999, p.103).

Uma possível disjunção na concepção de unidade do público e a fragmentação da audiência verificada nem reações cotidianas, residiria nessa dificuldade em aplicar à audiência de hoje modelos que conformaram o mundo moderno desde o século XVIII. Auerbach identifica a existência de diversidade no público do século XVII, com a existência do *parterre*, mas deriva para a possibilidade de incluí-lo no *grand public* a partir da “educação” dessa parcela da audiência no século XVIII, conferindo unidade ao público. Essa coesão provavelmente nunca existiu de fato, mas funciona operando como uma tipologia, tomada também por Habermas em sua estrutura de análise. Não que trânsitos deixassem de acontecer no século XVIII ou em 1933, quando Auerbach escreve “La cour e la ville”, por exemplo, mas havia eixos ideológicos e tipológicos, que organizavam a perspectiva crítica e moral no primado da razão. Essa unidade, entretanto, não se apresenta como suficiente para dar conta da forma como o público se dinamiza na prática contemporaneamente, embora seu imaginário persista.

A própria visão de modelo, sistema ou estrutura se mostraria caduca na atual esfera do ser público a menos que fosse evocada apenas em seu caráter de instituição imaginária. Criar um panorama de uma ambiência cultural para testar a hipótese das variações do público na cultura contemporânea pode dar a ver tal disjunção que, no caso, teria muito mais a ver com uma dificuldade de pensar categorias e conceitos da modernidade no cronótopo do presente amplo. Compreendê-las, entretanto, depende também de conseguirmos perceber as relações entre sujeitos/coisas/ideias em sua ampla e profunda complexidade, num tempo vivenciado, ainda que necessitemos designá-las por meio de coleções, relações e atributos que um grupo ou cada um atribui em contato com a obra/mundo. Se “A sociedade não é nem coisa, nem sujeito nem idéia – e tampouco coleção ou sistema de sujeitos, de coisas e de idéias.” (Castoriadis, 1982, 213), o

público não se confunde com a coisa pública, tampouco conforma um sujeito, ideia, ou sistema.

O sistema da arte, assim como a ideia de campos e tipologias afins representam concepções localizadas, que apresentam fronteiras, bordas ou biombos, mas, na prática, seu público é interpenetrável. Confirma-se assim a percepção de que hoje as fronteiras estão cada vez mais transponíveis quando comparada à arte desenvolvida durante o cronótopo anterior. Ainda que se criem limites cada vez mais invisíveis, mesmo no sentido físico, como os expostos em *The conscience of the eye* (SENNETT, 1990), o contemporâneo vislumbra uma amplitude de possibilidades sociais, econômicas, culturais, espaciais, comunicacionais, midiáticas etc. que permite o trânsito contínuo e polidirecional entre essas fronteiras. Ou mais que o trânsito, entre lugares e/ou posições, permite que se assumam, ou seja, uma coisa e outra ao mesmo tempo.

Tradicionalmente, a crítica precisa se prender a um eixo ideológico, racional, que organiza o tempo histórico, mas se mostra insuficiente para dar conta desse cenário. O ato de recusar o princípio racionalista pode se dar num movimento de ler um objeto através de coisas que falam por si, exigindo o trânsito entre fronteiras sem hierarquias. Para tratar desse problema, provavelmente não se encontrariam caminhos categorizando a diversidade do público, a multidirecionalidade da comunicação ou a alteração em seus suportes, embora sejam questões envolvidas no pensamento desta tese. Se chegamos a tal ponto em que se evidencia a obsolescência de um modelo que nos situava no mundo para lidar com nossa relação com o tempo, a moral, a política e as artes e, conseqüentemente, com o público, uma avaliação da constituição desse público não revela mudanças significativas em sua constituição.

Nesse sentido, o traço aberto dos objetos contemporâneos acrescenta complexidade à questão. Yuri Firmeza e Oswaldo Martins, na linha *épater les bourgeois*, assumem o lugar de crítica que aqui vemos em crise. Da mesma forma, uma defesa da literatura periférica em oposição à sua exclusão pela esfera dominante reafirmaria este lugar consagrado. Por outro

lado, são questões contemporâneas de fronteiras, limites desmaterialização, lugar do corpo, social, místico, erótico etc. que se dão a ver nos objetos sem que necessariamente sejam compreendidos nessa perspectiva de choque por uma parcela do público que já transita entre seus códigos.

Um processo que parece ser libertário como o sarau, de um outro tipo de sociabilidade e mediação, se constituiria realmente a partir de um lugar social e econômico sem se sujeitar a fronteiras morais e a controles de mediação? Na perspectiva da leitura com longo tempo de exposição e complexidade acadêmica, é possível forjar um sistema que responda a um mundo que tem Firmeza, censura no Facebook, na escola, sarau na periferia, Bruna Surfistinha e outras manifestações culturais? Se não é possível, o que fazer com isso?

Enfrentar a complexidade como tal exigiu articular a própria tradição, numa teoria crítica interdisciplinar, identificar os ideais normativos da esfera e sondar as arenas discursivas da arte, bem como alguns de seus desdobramentos nas práticas sociais, dando a ver objetos contemporâneos.

REFERÊNCIAS

AFP. *Facebook exclui usuário que expôs obra "A Origem do Mundo", de Courbet, em seu perfil*. Disponível em: <http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/afp/2011/02/16/facebook-exclui-usuario-por-expor-no-perfil-a-origem-do-mundo-de-courbet.jhtm>. Acesso em: 29 dez 2011.

ALZAMORA, Geane. "Do texto diferenciado ao hipertexto multimidiático: perspectivas para o jornalismo cultural". In: Adriana Pessate Azzolino et al. (Org.). *Sete propostas para o jornalismo cultural: reflexões e experiências*. São Paulo: Miró Editorial, 2009, p. 39-52.

ALZUGARAY, Paula. "Não deixo mais vocês brincarem". *Istoé*, 12 de junho de 2009. Disponível em <http://www.terra.com.br/istoe-temp/edicoes/2066/imprime141425.htm>

ARAÚJO, Felipe. "Arte e molecagem". *O Povo*, Fortaleza, 11 janeiro 2006, p. 6.

AUERBACH, E. *Ensaio de Literatura Ocidental: filologia e crítica*. Trad. Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Machado. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2012.

_____. "La cour et la ville". In: LIMA, Luiz Costa (org). *Teoria da literatura em suas fontes*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p.150-190

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BHABHA, Homi. *O bazar global e o clube dos cavaleiros ingleses: textos seletos de Homi Bhabha*. Org. Eduardo F. Coutinho. Trad. Rita T. Schmidt. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BRITO, Ronaldo. "Análise do circuito". In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 261-268.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BUZO, Alessandro. *O Trem: contestando a versão oficial*. São Paulo: Edicom, 2010.

BRUM, Eliane. "Os novos antropófagos: Artistas da periferia de São Paulo lançam sua própria Semana de Arte Moderna." *Revista Época*, ed. 487, Rio de Janeiro, Editora Globo, 17 de Setembro de 2007. Disponível em <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG79089-6014-487,00.html>>

CALHOUN, Craig (Ed). *Habermas and the public sphere*. Cambridge: MIT Press, 1996.

CANCLINI, Néstor García. *A produção simbólica: teoria e metodologia em sociologia da arte*. Trad. Gloria Rodríguez. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

_____. *A Socialização da Arte: teoria e prática na América Latina*. Trad. Maria Helena Ribeiro da Cunha e Maria Cecília Queiroz Pinto. 2a. ed. São Paulo: Cultrix, 1984.

_____. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais na globalização*. Trad. Maurício Santana Dias, 6ª edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006a.

_____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão, 4ª edição. São Paulo: Edusp, 2006b.

_____. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. Trad. Luiz Sérgio Henriques, 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

CAROS AMIGOS ESPECIAL. *Periferia de São Paulo Recria Cultura Popular*, São Paulo, outubro, 2009.

_____. *Literatura Marginal: A cultura da periferia: Ato I*. São Paulo, agosto de 2001.

_____. *Literatura Marginal: A cultura da periferia: Ato II*. São Paulo, junho de 2002.

_____. *Literatura Marginal: A cultura da periferia: Ato III*. São Paulo, abril de 2005.

_____. *Hip hop hoje*. São Paulo, junho de 2005.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Trad. Guy Reynaud, 3ª Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CHAUI, Marilena. "Cultura e democracia". In: *Crítica y Emancipación*. Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Año I, no. 1. Argentina: CLACSO, 2008.

CIRÍACO, Rodrigo. "Pra onde eu vou? Vou pro Sarau!" Disponível em: <http://www.periferiainvisible.com.br/pras-ondas-eu-vou-vou-pro-sarau/> Acesso em 20 de set. de 2014.

COLI, Jorge. Rituais litúrgicos: O contemplativo e o voyeur canalha. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 25 set 2011. Caderno Ilustríssima, p.6-7.

DAPIEVE, Arthur. "Jornalismo cultural". In: CALDAS, Álvaro. *Deu no jornal*. São Paulo: Loyola, 2002, p. 94-112.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

ESSENFELDER, Renato. "Jesús Martín-Barbero: Comunidades falsificadas". In: *Folha de São Paulo*. São Paulo: 23/08/2009

FARIA, Alexandre. "A procura da materialidade da poesia". In: LIMA, Wellington Ferreira e PACHECO, Laura Nogueira. *4 x crítica de poetas x 4*. Alenas: Unifal, 2014, p. 23-33.

FARIA, Alexandre et Al. "Entrevista com Allan da Rosa". In: FERREIRA, Rogério de Souza Sérgio; PEREIRA, Terezinha Maria Scher. *Literatura & Política*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2012, p. 201-221.

FARIA, Alexandre et Al. "Entrevista / Marcelino Freire e Sérgio Vaz: O livro é só um dos lugares onde a literatura está". In: NORONHA, Jovita et Al. (org.) *Disciplina, Cânone: Continuidades e Rupturas*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2013. p. 223-237.

FARIA, Alexandre Graça et al. "Nada indicaria que eu fosse ter alguma ligação com cultura': Entrevista com Alessandro Buzo". In: *Revista Z Cultural* (Revista Virtual do Programa Avançado de Cultura Contemporânea – PACC/UFRJ). Ano IX, V.2, p. s/n, 2014. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/nada-indicaria-que-eu-fosse-ter-alguma-ligacao-com-cultura-entrevista-com-alessandro-buzo/>. Acesso em 15/08/2014.

FERNANDES, Fernanda. *Ponto de Partida um País em Cena: identidade e cultura contemporânea no teatro musical*. Juiz de Fora: Funalfa, 2011.

FERRÉZ. *Capão pecado*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

FIRMEZA, Yuri (org.). *Souzousareta Geijutsuka*. Fortaleza: Expressão gráfica e Editora, 2007.

FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro: Agir, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2010.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 48ª edição. São Paulo: Global, 2003.

GIRON, Luís Antônio. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte: 1826-1861*. São Paulo: Edusp, Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, Ambiência, Stimmung: Sobre um potencial oculto da literatura*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: PUC/Contraponto, 2011.

_____. How to Approach “Poetry as a Mode of Attention”? Texto disponibilizado na sessão “The Double Presence of Poetry” do workshop *The Material Imagination: sound, space and human consciousness*, em 17 out. 2014 <https://soundmaterialimagination.stanford.edu>

_____. *Modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Our Broad Present: time and contemporary culture*. New York: Columbia University Press, 2014.

_____. *Produção de presença: O que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: PUC/Contraponto, 2004.

_____. “The Charm of Charms”. In: WELLBERY, David E. et al. *A new history of german literature*. Cambridge: Harvard University Press, 2004, p.183-191.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: Investigações sobre uma categoria da sociedade burguesa*. Trad. Denilson Luís Werle. São Paulo: Unesp: 2011.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine Laguardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

HARVEY, David. *Espaços de esperança*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2004.

HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. Trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

HERRERO, Rodrigo. Bienal promove discussão sobre jornalismo cultural. *Rabisco*. São Paulo, 5 a 19 de dezembro de 2004. Disponível em: <http://www.rabisco.com.br/51/seminario.htm>. Acesso em 11 de outubro de 2009.

JAUSS, Hans R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise: Uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Trad. Luciana Villas-Boas Castelo-Branco. Rio de Janeiro: EDUERJ/Contraponto, 1999.

KUPERMAN, Mario. *Fracasso de bilheteria: três ensaios sobre a circulação da cultura no Brasil*. São Paulo: Marco Zero, 2007.

LIBRANDI-ROCHA, Marília. "Escutar a escrita: por uma teoria literária ameríndia". *O eixo e a roda*. V.21, n. 2, 2012, p.179-202.

_____. "Escrita de ouvido na USP com Marília Librandi-Rocha". Registro de workshop em vídeo de *CEDIPP - DIVERSITAS FFLCH - ECA / USP*. 17 jan. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wHfsmCkFPik> Acesso em 29/01/ 2015.

_____. "Writing by Ear: Clarice Lispector, Machado de Assis, Guimarães Rosa and the Mimesis of Improvisation". In: STANYEK, Jason; SANTOS, Alexandra. *Brasilian Improvisations: Critical Studies in Improvisation*. University of Guelph, Canada. V.7, n.1: 2011, 1-10.

LIMA, Luiz C. Arbítrio dos outros: Demissão de professor reacende debate sobre censura e revela muito sobre o estatuto da arte na sociedade de consumo. *Folha de São Paulo*. Caderno Mais, 5 out 2008.

LIMA, Luiz Costa (org). *Teoria da literatura em suas fontes*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

LINDOSO, Felipe (org.). *Rumos (do) jornalismo cultural*. São Paulo: Summus, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Trad. Therezinha Monteiro Deutsch Barueri: Manole, 2005.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

MARTINS, Oswaldo. *Cosmologia do impreciso*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2008.

MARTINS, Oswaldo. “Entrevista Oswaldo Martins”: depoimento [jul. 2011]. Rio de Janeiro. *Setor X*. Disponível em: http://www.cultura.rj.gov.br/download-documento-espaco/miolo_setorx_pronta_1314310504.pdf. Acesso em: 20 set 2011.

MARTINS FILHO, Amilcar Vianna. *Como escrever a história de sua cidade*. Belo Horizonte: ICAM, 2005.

MIRANDA, Waldilene Silva. “Literatura marginal: representações da linguagem e (re)significação do imaginário coletivo”. *Darandina Revisteletrônica*. 2011.

MORAIS, F. *Arte é o que eu e você chamamos arte: 801 definições sobre o sistema da arte*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

MOURA, Dalwton. “Exposição factóide compromete Instituto Dragão do Mar”. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 11 janeiro 2006, p. 15.

MURRAY, Janet H. *Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço*. São Paulo: Unesp, 2003.

NASCIMENTO, Érica Peçanha. *É tudo nosso! Produção cultural na periferia paulistana*. São Paulo: FFLCH/USP, 2011, tese.

_____. *Vozes Marginais na Literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

NASCIMENTO. Esdras do. “Editores esnobam Machado de Assis”. In: *Observatório da Imprensa*. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/ol200599.htm>. Acesso em 20/10/2010.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2006.

_____. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PEGADINHA contemporânea de artista cearense. *O Povo*, Fortaleza, 11 janeiro 2006, p. 5.

PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PERLMAN, Janice E. *O mito da marginalidade: favelas e política no Rio de Janeiro*. Trad. Waldívia Marchiori Portinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

PIZA, Daniel. “A terceira margem do jornalismo cultural”. In: SINGER, André et al. *Um país aberto*. São Paulo: Publifolha, 2003, p. 142-149.

_____. *Jornalismo cultural*. São Paulo: Contexto, 2004.

_____. “A crítica de arte sumiu”. In: *Daniel Piza: Cultura, futebol e, vá lá, política*. São Paulo: 23/04/2008. Disponível em <http://blog.estadao.com.br/blog/piza>. Acesso em 05/05/2009.

PROVOCAÇÃO infeliz. *O Povo*, Fortaleza, 12 janeiro 2006, p. 6.

REZENDE, Marcelo e WILLER, Claudio. “Cult (Brasil) diálogo entre Marcelo Rezende & Claudio Willer”. In: *Revista Agulha*. Fortaleza/São Paulo, dezembro de 2004. Disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br/ag42revista4.htm>. Acesso em 07/08/2007.

ROSÁRIO. André Telles do. “Corpoeticidades dos saraus de poesia: o movimento Eu, Poeta Errante, de França de Olinda”. In: *Revista Z Cultural* (Revista Virtual do Programa Avançado de Cultura Contemporânea – PACC/UFRJ). Ano IX, V.2, p. s/n, 2014. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/corpoeticidades-dos-saraus-de-poesia-o-movimento-eu-poeta-errante-de-franca-de-olinda/>. Acesso em 18/11/2014.

SABÓIA, Ricardo. “Adorável invasor”. *Overmundo*. Fortaleza, 13 de janeiro de 2006. Disponível em <http://www.overmundo.com.br/overblog/adoravel-invasor>. Acesso em 11 de outubro de 2009.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: As tiranias da intimidade*. Cia das Letras, 1999.

_____. *The conscience of the eye: The design and social life of cities*. New York: Alfred A. Knopf, 1990.

SILVA, Simone; TENNINA, Lucía. “‘Literatura Marginal’ de las regiones suburbanas de la Ciudad de San Pablo: el nomadismo de la voz”. In: *Ipotesi*. V. 15 n. 2. 2011. p. 13-29.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Trad. Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

VAZ, Sérgio. *Manifesto da Antropofagia Periférica*. Disponível em: <http://coleccionadordepedras.blogspot.com.br/2007/10/manifesto-da-antropofagia-perifrica.html>. Acesso em 20/01/2013.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Amálio Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.