



REVISTA DO
CENTRO DE
PESQUISA E
FORMAÇÃO

n.04
mai / 2017

sesc

EXPEDIENTE

SESC – SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO

Administração Regional no Estado de São Paulo

PRESIDENTE DO CONSELHO REGIONAL

Abram Szajman

DIRETOR DO DEPARTAMENTO REGIONAL

Danilo Santos de Miranda

SUPERINTENDENTES

TÉCNICO-SOCIAL Joel Naimayer Padula

COMUNICAÇÃO SOCIAL Ivan Giannini

ADMINISTRAÇÃO Luiz Deoclécio Massaro Galina

ASSESSORIA TÉCNICA E DE PLANEJAMENTO

Sérgio José Battistelli

GERENTES

CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO Andréa de

Araújo Nogueira ADJUNTO Mauricio Trindade da

Silva ARTES GRÁFICAS Hélcio Magalhães ADJUNTA

Karina Musumeci

CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO

COORDENADORA DE PROGRAMAÇÃO Rosana

Elisa Catelli COORDENADORA DE CENTRAL DE

ATENDIMENTO Carla Ferreira COORDENADOR

ADMINISTRATIVO Renato Costa COORDENADOR

DE COMUNICAÇÃO Rafael Peixoto

ORGANIZADOR Danilo Cymrot

EDITOR Marcos Toyansk

PROJETO GRÁFICO Denis Tchepeleutyky

DIAGRAMAÇÃO Magno Studio

ILUSTRAÇÃO DE CAPA Veridiana Scarpelli

ILUSTRAÇÃO DE FICÇÃO Jonas Meirelles

sescsp.org.br/revistacpf



APRESENTAÇÃO

- 4 Culturas híbridas, um grande pleonasma?
Danilo Santos de Miranda

DOSSIÊ: CULTURAS HÍBRIDAS

- 7 Hibridismos na dinâmica das negociações simbólicas nas matrizes culturais brasileira
Walter de Sousa Junior
- 26 Dos 20 para os 30: origem, conceito e imagem da “Velha Guarda” de Pixinguinha e Almirante
Milton Fábio Baungartner
- 48 O riso, o popular, hibridismo cultural e a contribuição das revistas *O Sacy* e *O Pirralho* para a cultura nacional
Arlete Fonseca de Andrade
- 69 Disseram que eu voltei mexicanizado: sertanejo *raiz* e a incorporação da canção rancheira
Danilo Cymrot
- 94 Certos mal-entendidos
João Paulo Guadanucci

ARTIGOS

- 109 Cultura e violência
Jaime Ginzburg
- 132 Turismo urbano: um olhar para o quase invisível
Mariana Aldrigui
- 145 América, Américas: modernização e paradigmas
Antônio Pedro Tota

GESTÃO CULTURAL

- 156 A música de concerto na era digital: apontamentos sobre a trajetória da música clássica até os serviços *streaming*
Carolina Borges Ferreira
- 167 Estudo sobre a participação dos matriculados nos cursos físico-esportivos nas atividades culturais ofertadas pelo Sesc
Denis Salzano da Silva
Paulo Henrique Vilela Arid
- 184 Na terra dos dálmatas: um mapeamento afetivo dos bairros do Belenzinho e da Mooca
Katia Gavranich Camargo
- 195 Planejamento estratégico com foco no direcionamento, engajamento e fortalecimento de coletivos
Leandro Henrique da Silva Santos

RESENHA

- 216 Para acreditar em Cassandra
Francisco Humberto Cunha

ENTREVISTA

- 221 Nuno Ramos

FICÇÃO

- 229 História Natural
Mariana Carrara

CULTURAS HÍBRIDAS, UM GRANDE PLEONASMO?

Danilo Santos de Miranda

Em um mundo em que nacionalismos são revividos e se reforçam identidades e fronteiras – físicas e simbólicas – como resposta à insegurança ontológica advinda do cosmopolitismo e da globalização, o tema do hibridismo cultural ganha relevo. Ainda que se reconheçam as desigualdades de poder econômico, social e político e, por consequência, a disparidade das capacidades de grupos influenciarem outros culturalmente, os intercâmbios culturais, alguns vistos como bastante improváveis, ocorrem, com frequência, dando ensejo a manifestações culturais que enriquecem nosso repertório.

Muito do que se convencionou chamar de cultura erudita, cultura popular e cultura de massa, e a própria distinção entre esses termos, é ideológico. As instâncias legitimadoras, como a crítica, a imprensa, a academia e os próprios artistas, convencionam, segundo seus interesses, os padrões de bom gosto e de respeitabilidade no campo cultural. Desta forma, e durante muito tempo, a dita cultura erudita, produzida e veiculada em determinados espaços institucionalizados como academias de arte, museus e teatros, foi vista como a “verdadeira” cultura, de bom gosto, hierarquicamente superior a uma cultura popular vista como vulgar, rudimentar e simplória, quando não criminalizada, em uma visão elitista e muitas vezes eurocêntrica.

Em determinados momentos políticos, porém, seja na formação e independência de Estados nacionais, seja em revoluções, seja em ditaduras, a cultura popular foi valorizada pelo Estado para reforçar o nacionalismo, legitimar regimes e abafar conflitos sociais. Ao mesmo tempo, a cultura popular é também invocada como *resistência* a um suposto imperialismo cultural estrangeiro visto como pernicioso.

Se Noel Rosa queixou-se de forma irônica da *contaminação* que o cinema falado teria trazido para a língua portuguesa e para o samba, parte da esquerda brasileira dos anos 60 do século passado, alinhada à canção de protesto e à ideia de uma música popular brasileira, chegou a marchar contra a guitarra elétrica, vista como imposição da cultura de massa. Nessa lógica, enquanto a cultura popular seria *autêntica, pura* e refletiria os valores do *povo* brasileiro, a cultura de massa, em uma acepção fortemente influenciada pela Escola de Frankfurt, seria homogeneizadora, *descartável, de baixa qualidade*, movida apenas ou principalmente pelo intuito de lucro da indústria cultural.

A dinâmica social mostra, todavia, que a interação entre as ditas culturas erudita, popular e de massa transcende divisões estanques. Se a

cultura popular se apropria de elementos da cultura erudita, ainda que na forma de paródia, a cultura de massa influencia a cultura erudita e a cultura popular e, ao mesmo tempo, se vale da primeira para se legitimar e se nutre da segunda para ganhar penetração social. Estudos culturais defendem que o receptor de uma mensagem não é um objeto passivo, manipulado pelas elites culturais ou pela indústria cultural. Da mesma forma como uma mesma manifestação cultural será ressignificada a partir dos valores de cada grupo que entra em contato com ela, a cultura estrangeira é deglutida, hibridizada com elementos locais e vertida, gerando algo novo, em um processo de antropofagia cultural.

Sendo assim, o termo *cultura híbrida* aparenta ser no fundo um grande pleonasma, uma vez que uma cultura pura, autêntica, corresponde mais a um discurso ideológico do que ao que vemos na realidade. Ademais, uma cultura pura seria uma cultura estática, morta, pois é da natureza da cultura a permanente transformação. Entusiasta da diversidade cultural, o Sesc São Paulo procura a quebra da dicotomia entre cultura erudita e popular, reconhecendo o mesmo valor em ambas. É assim que cabe tanto uma Bienal de Arte Naïf quanto um Festival de Música de Câmara.

Como instituição voltada à educação não formal, o Sesc São Paulo exerce, ainda, o papel de mediador cultural hibridizador, colocando em contato públicos e artistas de origens, trajetórias, identidades e gostos diferentes.

Ao longo do ano de 2015, sob a coordenação do professor da Escola de Comunicação de Artes da USP Walter de Sousa Junior, o Centro de Pesquisa e Formação organizou um grupo de estudos que tinha como objeto as diversas faces do hibridismo cultural. Os artigos que integram este dossiê são de autoria de alguns dos participantes deste grupo e resultado dos debates travados em seu âmbito. O coordenador e organizador, Walter de Sousa Junior, problematiza os conceitos de cultura erudita, cultura popular e cultura de massa e suas inter-relações em quatro matrizes culturais brasileiras: música, dramaturgia, narrativas populares e humor.

Arlete Fonseca de Andrade, partindo do pensamento filosófico da antiguidade e dos estudos culturais contemporâneos, aborda concepções históricas e culturais do riso, cultura popular e a contribuição de periódicos brasileiros publicados entre os anos de 1910 e 1920, com destaque para *O Sacy*, fundado por Cornélio Pires, e *O Pirralho*, fundado por Oswald de Andrade. Milton Fábio Baungartner analisa situações em que a música brasileira da Época de Ouro navegou no sinuoso amálgama da então chamada música “séria” e da nascente música popular urbana e, por fim, como a indústria cultural dela se apropriou, estereotipando-a e divulgando-a ao público consumidor, principalmente por meio do rádio.

Danilo Cymrot analisa os fatores que contribuíram para a incorporação da canção rancheira mexicana na música caipira brasileira, a partir de fins da década de 50 do século passado, e a noção que cantores sertanejos da década seguinte formulam atualmente sobre o que seria sertanejo de *raiz*. Por fim, João Paulo Guadanucci fecha o dossiê com a produção artística *Certos mal-entendidos*, que mescla textos e ilustrações, discutindo a cidade, memória, patrimônio cultural, espaços de cultura, crítica, cultura erudita, popular e de massa.

Na seção Gestão Cultural, publicamos quatro artigos de ex-alunos do Curso Sesc de Gestão Cultural, que resultaram dos trabalhos de conclusão do curso. A edição traz também três artigos inéditos sobre temas relacionados ao campo da educação e da cultura. O professor Antônio Pedro Tota, em seu artigo *América, Américas: modernização e paradigmas*, questiona até que ponto a ideia de modernização, bandeira levantada pelos norte-americanos na primeira metade do século XX, podia ser entendida como sinônimo de americanização. O professor Jaime Ginzburg articula em seu artigo observações sobre filmes que apresentam cenas de violência e acontecimentos políticos recentes, desenvolvendo uma reflexão sobre violência, cultura e política. A contribuição de Mariana Aldrigui busca consolidar as diferentes abordagens sobre o turismo urbano, apresentando a evolução do conceito e as características que o distingue do turismo convencional.

Nesta edição, Francisco Humberto Cunha resenha o livro de Isaura Botelho, *Dimensões da Cultura: políticas culturais e seus desafios*, publicado pelas Edições Sesc. O artista plástico, compositor e escritor Nuno Ramos é o entrevistado. Por fim, no campo da ficção, Mariana Carrara nos leva ao intrigante ambiente de um museu de História Natural.

HIBRIDISMOS NA DINÂMICA DAS NEGOCIAÇÕES SIMBÓLICAS NAS MATRIZES CULTURAIS BRASILEIRAS

Walter de Sousa Junior¹

Coordenador do Grupo de Pesquisa sobre
Culturas Híbridas do CPF/SESC² São Paulo

RESUMO

O hibridismo cultural envolvido no processo cultural brasileiro foi determinante na constituição de boa parte de suas matrizes culturais. A influência mútua entre elementos da cultura erudita, da cultura popular e a cultura de massa nos legou expressões artísticas que não comportam rótulos definidores nem julgamentos que as tornem isoladas. Este artigo se dedica a analisar os principais suportes teóricos sobre esse processo, além de se deter em quatro matrizes culturais brasileiras: música, dramaturgia, narrativas populares e humor. Trata-se ainda de um resumo das atividades e discussões realizadas durante os encontros do Grupo de Pesquisa sobre Culturas Híbridas do Centro de Pesquisa e Formação do Sesc.

Palavras-chave: hibridismo cultural, cultura brasileira, cultura popular, cultura de massa

ABSTRACT

The cultural hybridism involved in the Brazilian cultural process was determinant in the constitution of a good part of its cultural matrices. The mutual influence between elements of erudite culture, popular culture and mass culture has bequeathed to us artistic expressions that do not carry definitive labels or judgments that make them isolated. This article is dedicated to analyzing the main theoretical supports about this process, as well as focusing on four Brazilian cultural matrices: music, dramaturgy, popular narratives and humor. It is also a summary of the activities and discussions held during the meetings of the Research Group on Hybrid Cultures of the Sesc Research and Training Center.

Keywords: cultural hybridism, Brazilian culture, popular culture, mass culture

1 Professor Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - USP.

2 Este trabalho não teria sido conduzido a contento, não fosse o esforço de Andrea de Araújo Nogueira, gerente do Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo, que acolheu a proposta de trabalho, e de Danilo Cymrot, pesquisador da mesma instituição que deu apoio operacional ao grupo, além de participar dos encontros.

O processo cultural brasileiro nasce mestiço e se desenvolve na mestiçagem. Mesmo aquilo que nos fazem aprender como uma “tradição genuína” é fruto da mistura de elementos oriundos das matrizes culturais europeias, africanas e indígenas – depois, acrescentam-se outras, asiáticas e americanas – e que se consolidam como a expressão de determinados tempos e espaços. A cultura de massa tem por mecanismo misturar ainda mais, o que, para diversos autores se trata de degradar as várias matrizes. Por conta disso, geram-se juízos de valor que, geralmente, recorrem à divisão clássica criada por pesquisadores e que marcam uma clara divisão social. Cultura erudita, então, é entendida como a burilada, complexa, canônica, enquanto a cultura popular é a orgânica, simplista, que carece de ser protegida para não degenerar. E a cultura de massa, que hoje dá a liga a esses universos distintos, surge como a expressão que, ao entender a cultura como produto, é incapaz de gerar sentidos de identidade social. Certamente são visões distorcidas de processos culturais complexos. Para desfazer esse senso não tão comum, já que algumas dessas visões são amparadas por farto referencial teórico, este artigo se dispõe a analisar de que maneira essas divisões se constituíram e a lançar novas formas de entender quatro matrizes culturais brasileiras: a música, a dramaturgia, as narrativas populares e o humor.

A NECESSIDADE DA CISÃO

O contexto histórico da Era Moderna (final do século XVIII e início do século XIX), com a ascensão da sociedade burguesa e a urbanização dos grandes centros europeus, aponta para a iminência do processo de interligação das cidades por meio de estradas e a disseminação do conhecimento através da impressão de livros. Na visão de alguns intelectuais, isso colocaria em risco de influência cultural as comunidades rurais onde até então predominava a chamada cultura popular tradicional, termo usado pela Antropologia e pela História para se referir às culturas rurais que apresentam como características comuns a prática cultural cotidiana e espontânea, o seu caráter coletivo e tradicionalista garantidos pela transmissão oral entre gerações, sua abrangência local e sua função agregadora de identidade. Essa percepção fez com que esses intelectuais, notadamente de certa periferia cultural europeia (Alemanha e Espanha) e depois dos países centrais (Inglaterra, França e Itália) passassem a se interessar pela cultura popular por seu exotismo em relação à cultura erudita, passando a guardá-la, colecioná-la e, por fim, protegê-la de “contaminação”.

O colecionismo de objetos artísticos adquire feições de movimento cultural durante a ascensão do projeto do Romantismo, a partir de motivações estéticas (revolta contra o classicismo e seu artificialismo artístico),

intelectuais (reação contra o Iluminismo, visto como francesismo) e políticas (ascensão do nacionalismo, busca por uma consciência nacional baseada no povo, ou seja, uma transição do que é cultura regional para o nacional).

A descoberta do povo como fonte de preocupações culturais é movida pela idealização de uma cultura que guardaria uma pureza original perdida por conta dos movimentos artísticos eruditos e que manteve sua simplicidade natural na criação coletiva. Aliás, três são os fatores que fundam os mitos sobre a cultura popular (seguidos de argumentos desconstrutores entre parêntesis):

1. Primitivismo: As expressões coletadas datariam de um período primitivo e se mantiveram intactas ao tempo (embora a cultura popular tenha de fato uma história);

2. Comunitarismo: As criações populares são coletivas (embora a transmissão de uma tradição não iniba o desenvolvimento de um estilo individual);

3. Purismo: As pessoas incultas, os camponeses, os que viviam perto da natureza estavam isentos da cultura erudita (embora isso subestime a interação entre campo e cidade, e entre as culturas popular e erudita).

Esses fatores acabaram por alicerçar condições culturais que se tornaram os pressupostos iniciais, na virada do século XIX para o XX, da chamada cultura de massa. A primeira delas é a distinção entre cultura letrada, clássica, erudita, produzida até ali por uma elite antes eclesiástica, depois ligada à nobreza, e a popular, primitiva e passível de ser “salva” pela intelectualidade (portanto pela cultura erudita), que passará a usá-la como referência para a sua própria produção cultural. A segunda é o esforço de intelectuais pesquisadores da cultura popular em definir um método para a coleta, a classificação e a preservação das manifestações (imateriais) e dos artefatos (materiais) populares, dentro de um pretense campo científico batizado de folclorismo. No Brasil, esse ramo de pesquisa arregimentou diversos intelectuais de várias origens, sendo os dois grupos mais influentes os que estiveram ao redor de Sílvio Romero (românticos da geração de 1870) e de Mário de Andrade (modernistas da Semana de 1922).

DESCONSTRUINDO A CISÃO

O decorrer do século XX viu surgir intelectuais dedicados a entender a formação da cultura popular anterior à Era Moderna, desempenhando esforços teóricos para analisar fenômenos históricos em que trocas difusas revelaram um trâmite constante entre os dois blocos cindidos.

A reconstituição da história do moleiro friulano Menocchio a partir de dois processos inquisitórios do século XVI, feita pelo historiador italiano Carlo Ginzburg, por exemplo, conseguiu mapear seu acesso aos livros impressos que disseminavam a cultura letrada, antes restrita às abadias, nas aldeias mais distantes. A questão central para Ginzburg é entender até que ponto a cultura das classes subalternas estava subordinada à cultura erudita, ou seja, se de fato somente à classe dominante cabia elaborar aspectos culturais, enquanto às classes subalternas cabia difundir esses aspectos, promovendo a sua deterioração ou deformação.

Para analisar o caso de Menocchio, Ginzburg irá lançar mão do conceito de micro-história, ou seja, o entendimento de que um indivíduo pode ser interpretado como microcosmo de um estrato social. Assim, Menocchio revela possibilidades latentes da cultura popular da sua época, uma vez que na interpretação de suas elaborações culturais aparecem extratos de obscuras mitologias camponesas, o radicalismo religioso, o naturalismo científico e as aspirações de renovação social.

Mesmo que Menocchio tenha entrado em contato, de maneira mediada, com ambientes cultos, suas afirmações em defesa da tolerância religiosa, seu desejo de renovação radical da sociedade apresentam um tom original e não parecem resultado de influências externas passivamente recebidas. As raízes de suas afirmações e desejos estão fincadas muito longe, num estrato obscuro, quase indecifrável, de remotas tradições camponesas (GINZBURG, 2008, p. 23).

O teórico que, na opinião do historiador, traz uma visão mais completa da cultura popular é Mikhail Bakhtin, que aprofundará as investigações sobre esse universo a partir da análise dos livros de François Rabelais (1494-1553), cuja importância literária está no uso das fontes populares, particularmente do humor popular, para renovar a literatura e fugir dos cânones literários do século XVI. A base de Rabelais são as festas públicas carnavalescas que, na Idade Média e no Renascimento, se opõem ao caráter religioso e feudal. Bakhtin irá ressaltar o papel do Carnaval, da Festa dos Tolos, da Festa do Asno, assim como de outras oportunidades de exaltação coletiva, religiosas ou civis, como ocasiões em que se estabelece uma dualidade do mundo. O carnaval, por exemplo, implica na entrada temporária no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância, onde há a eliminação provisória das relações hierárquicas. Estabelece-se uma paródia da vida ordinária, um mundo ao revés. Nele, emerge o riso festivo que é popular (todos riem), universal (tudo é cômico) e ambivalente (nega e afirma). Enfim, viver o carnaval de acordo com as leis da liberdade evoca a ideia de renovação universal.

A contribuição de Bakhtin para o entendimento da cultura popular será no sentido de mostrá-la como visão de mundo. Em consequência, o teórico aponta a transformação sofrida pela cultura popular na passagem

pelo Romantismo, a perda de sentido e de seu efeito regenerador, sua diluição em direção ao modernismo (que exprime uma visão burguesa), enfim, todo um esforço político, social e cultural para conformar o poder transformador do riso. Em sua análise, transparece o conceito de circularidade, retomado por Ginzburg, pois assim como Rabelais emprega a cultura cômica popular na construção dos romances *Gargântua e Pantagruel*, seus personagens vão parar nos festivais populares e nos carnavais.

CULTURA DE MASSA E INDÚSTRIA CULTURAL

O advento da indústria cultural e da cultura de massa, dois conceitos distintos que tratam do mesmo fenômeno, vai interferir na discussão sobre a cultura popular e a cultura erudita propondo novos suportes teóricos, entre eles o da chamada Escola de Frankfurt, nome genérico dado ao grupo fundador do Instituto de Pesquisa Social (1923), dirigido por Max Horkheimer a partir de 1929 naquela cidade. No entanto, por conta da perseguição promovida pelo governo nazista, o grupo teve que se deslocar para os Estados Unidos em 1935, onde se filiou à Universidade de Columbia. Lá, se relacionou com o grupo de Paul Lazarsfeld, com quem colaborou em uma pesquisa sobre a recepção radiofônica. A experiência leva Horkheimer e Adorno a escreverem, em 1944, o livro *Dialética do Esclarecimento*, em que cunham o conceito de “indústria cultural”. Este se baseia na ideia de produção cultural em massa, processo que conforma a criação simbólica em um produto para atender e sustentar uma estética consumista. Assim como qualquer outra mercadoria, o produto cultural deve atender a uma demanda de mercado. Ao impor uma nova estética ao indivíduo, a indústria cultural promove a sua satisfação efêmera, o que cria um tipo de dominação ideológica, pois tal processo o torna acrítico, incapaz de fruir da mesma forma como fazia ante os objetos de arte.

A grande discussão que se impõe a esse processo é se existe possibilidade de uma nova cultura emergir da produção cultural industrial, uma vez que, segundo os frankfurtianos, ao determinar o consumo cultural ela se apropria de elementos tanto da cultura erudita como da cultura popular, com prejuízo de ambos. Ou seja, ela tira a seriedade da primeira e o elemento natural da segunda, ao passo que transfere a motivação do lucro às criações espirituais. Com isso, a lógica industrial contamina a livre criação e destrói a autonomia da arte.

A produção industrial simbólica segue o mesmo processo de divisão do trabalho da produção capitalista. Embora cada etapa possa ser vista como uma produção individual, ela apenas contribui para a ideologia da motivação do consumo. Aliás, essa ideologia não só desumaniza a ação e o conteúdo da produção individual (coisificando-a) como torna o artista uma

personalidade. Diante dessa constatação, Theodor Adorno aponta a melhor postura intelectual para entender a indústria cultural: não se pode subestimar sua influência nem tomá-la a sério. Portanto, deve-se interpretá-la criticamente e não se curvar ao seu monopólio.

Edgar Morin reflete sobre o problema promovendo uma interpretação cultural do fenômeno de massa: ela possui um corpo de símbolos, mitos e imagens concernentes à vida prática e à vida imaginária, que concorre com as outras culturas. Assim como as duas outras concepções, ela agrega aspectos contextuais da sociedade em que emerge.

A sociedade de massa se integra a uma realidade policultural que a embebe e é embebida por ela. Talvez por isso os intelectuais a atiram nos infernos infraculturais ou atribuem a ela um efeito barbitúrico que serve à alienação da civilização burguesa, pois tem função mercantil e busca uma atitude consumidora. Essa interpretação é desagregadora, pois opõe a cultura culta à cultura de massa em pares antagônicos: qualidade x quantidade; criação x produção; espiritualidade x materialismo; estética x mercadoraria; elegância x grosseria; saber x ignorância.

Morin analisa o público a que atende essa cultura de massa. Ao se dirigir a todos os possíveis consumidores, ela precisa definir um gosto do homem médio ideal e sistematizar a oferta de variedade do produto cultural, homogeneizando os conteúdos. Uma forma de fazer isso é facilitando a comunicação entre as classes sociais, de modo a impulsionar o processo de identidade dos valores de consumo e criando os valores da classe média, sem que as próprias classes sociais abandonem a sua heterogeneidade.

Um efeito dessa sistematização é a promoção do individualismo. Com isso, a cultura de massa transforma os desejos em sonhos e os sonhos em desejos, pois o indivíduo procurará consumir sempre mais a sua própria vida: ele está ligado ao presente, pois o passado e o futuro não servem mais.

TRADIÇÃO E MODERNIDADE NA AMÉRICA LATINA

A cisão entre uma cultura culta e outra rude, reforçada pela leitura burguesa da Idade Moderna, a revisão dessa divisão por teóricos do século XX que viam trocas circulares entre ambas desde a Idade Média e a apropriação das duas no processo de construção de uma terceira “cultura”, esta de massa, a lidar com expectativas e sentidos de vida do ser contemporâneo, são interpretações abrangentes que auxiliam a entender o cenário específico da América Latina. O princípio histórico para essa análise se apoia no fato de que tais conceitos chegam à região por meio do processo de colonização, o que gera uma leitura de saída distorcida e descolada da realidade em que a discussão foi gerada. Como define Nestor Garcia

Canclini, esse quadro se estabelece na América Latina, onde “as tradições não se foram e a modernidade não acabou de chegar”, o que favorece os processos de miscigenação e hibridização cultural.

A proposta de Jesus Martín-Barbero para entender esse processo parte da análise dos sujeitos e das mediações sociais, especialmente das práticas de comunicação, elementos que conformam as matrizes culturais. É nelas que o tradicionalismo residual das interações sociais se encontra com as novas experiências, o que gera negociações simbólicas que vão moldar novas identidades individuais e sociais. Essas negociações, por sua vez, são guiadas por marcas ideológicas e passam pela conquista de uma hegemonia definidora das identidades de grupo. Portanto, são os campos de embate simbólico do processo de hibridização cultural. Martín-Barbero aponta algumas dessas matrizes como formadoras de um mercado de consumo de bens culturais, ou seja, em um estágio prévio à sociedade industrial, e que revelam a conquista da hegemonia a partir da adesão voluntária das classes populares a determinados discursos culturais. Não se trata, portanto, de um processo exclusivamente de coerção ou repressão, embora na maioria das vezes esses mecanismos estejam presentes. Essa etapa intermediária entre a cultura popular (folclórica e rural) e a cultura de massa (produzida industrialmente) que lança as bases da produção, da distribuição e do público da cultura popular-urbana coincide com a passagem da cultura oral para a cultura escrita.

Exemplos dessas matrizes são a literatura de cordel e o melodrama. A primeira trata da impressão em edições baratas com narrativas de origem rural, vendidas nos centros urbanos e que exigem a elaboração de uma expressão não mais calcada na oralidade, sem que, ao mesmo tempo, não disponha de recursos da literatura. Acusada de “rebaixamento literário” pelo escritor espanhol Lope de Vega, a literatura de cordel desenvolve uma narrativa estereotipada a partir da mistura dos gêneros literários clássicos (comédia, tragédia, drama etc.), além de recorrer ao uso de gravuras impressas em xilogravura. Seu público aprecia essas narrativas por estimularem a uma identidade de recente nostalgia do campo, o que as tornam fontes de mediação social.

Já o melodrama é um gênero teatral popular que vai se firmar após os espetáculos dramáticos baseados em narrativas orais rurais e comuns nas feiras terem sido proibidos para que os teatros oficiais mantivessem o monopólio da fala. A suspensão dessa proibição em 1806 fez surgir o melodrama, gênero dedicado “àqueles que não sabem ler”. Reflexo da Revolução Francesa, ele surge das paixões políticas para ancorar sua estrutura cênica e dramática na emoção. As narrativas melodramáticas são calcadas em tipos fixos baseados nas suas figuras corporais e morais, destacando-se o quarteto: traidor (que personifica o mal que seduz a vítima); vítima (que

encarna a inocência e a virtude); justiceiro (que salva a vítima e castiga o traidor) e bobo (responsável por promover a distensão da trama com recursos de comédia). Ele possui uma estrutura dramática esquemática, com personagens sem complexidade psicológica, e sempre polarizada na luta entre o bem e o mal, com a virtude triunfando ao final. Fixa-se como grande matriz cultural a partir da cultura de massa, migrando para novos meios e expressões, entre eles o jornal impresso (no folhetim, narrativa seriada e fragmentada em capítulos diários), na radionovela e na telenovela, sempre mantendo a mesma estrutura narrativa.

Nestor Garcia Canclini corrobora essa análise, estendendo-a à sociedade industrial e apontando a necessidade de destruir os três pavimentos em que a cultura latino-americana foi dispersada: popular, culto e massivo. Ele parte da ideia de que há uma heterogeneidade multitemporal em cada nação, que enseja imbricações distintas entre esses três pavimentos. Os confrontos se dão em três níveis: moderno x tradicional; culto x popular; hegemônico x subalterno. Seus efeitos acabam reforçando a divisão. Por exemplo, modernizadores extraem do interesse pelo avanço a sua hegemonia, enquanto o atraso do popular o condena à subalternidade. Se o popular se moderniza, para os grupos hegemônicos confirma-se que o tradicionalismo não tem saída; para os defensores do popular, se trata de uma evidência de que a dominação interfere na cultura e a impede de ser genuína.

Assim, de que forma se dimensiona a adesão do popular ao moderno? Canclini sugere seis novas perspectivas sobre essa questão e que desfazem mitos inviabilizadores dessa interação:

1. O desenvolvimento moderno não suprime a cultura popular, que é sempre estimulada pelo mercado e pelos governos;
2. As culturas rurais não representam majoritariamente a cultura popular, que se perpetua com a urbanização e mesmo com a internacionalização cultural;
3. O popular não se concentra nos objetos, mas no comportamento social e nos processos comunicacionais;
4. O popular não é monopólio dos setores populares, trata-se de uma construção híbrida. Por exemplo, é possível um grupo não-folclórico assumir um comportamento folclórico;
5. O popular não é vivido como complacência melancólica com a tradição. A paródia, por exemplo, subverte a tradição;
6. A preservação das tradições não é sempre o melhor recurso para a sua reelaboração. Há sempre a pressão de necessidades econômica e identitária no processo.

AS MATRIZES

Apesar de termos avançado na discussão das matrizes culturais proposta por este artigo, apresentando argumentos para a compreensão dos hibridismos culturais na atualidade, é hora de retomar a análise das matrizes brasileiras, particularmente quatro delas – a música (o samba e o gênero caipira), a dramaturgia (a comédia de costumes e o melodrama circense), as narrativas populares (pias e profanas) e o humor (oral e radiofônico).

A) MÚSICA

A chamada música caipira, com bases musicais e poéticas de origem rural, ao se estabelecer na cidade como expressão agregadora de características da cultura do caipira, enseja a formação de um gênero musical dentro daquilo que o público urbano irá entender sob a lógica da indústria fonográfica. A princípio, ela guarda elementos de identificação da população rural que se transferem para a capital, entre eles a transitoriedade (herdada do nomadismo do índio e da condição social constante na vida do caipira mameluco, assentado nas regiões limítrofes das sesmarias) e o seu caráter de fronteira (sem ser dono da terra, é sempre expulso, o que o obriga a se assentar em terras novas em direção às cidades). Construída na mancha geográfica conhecida por Paulistânia (além do interior de São Paulo, avança ao sul de Minas Gerais, norte do Paraná e às vastas terras de Goiás e Mato Grosso) ao longo do processo de colonização e sobrevivente da ocupação territorial decorrente da proibição do apresamento de índios, a cultura caipira guardou fortes traços do colonizador ibérico, do qual herdou seu principal suporte musical, a viola, e das influências indígenas (nas danças de bate-pé e no ritmo) e africanas (nos folguedos de resistência e na percussão).

Marco do processo de urbanização foi a gravação, em 1929, por obra do escritor Cornélio Pires, da série de discos em 78 rpm com registro de duplas do interior paulista e de casos anedóticos contados pelo próprio autor, que financiou a prensagem e fez a gravadora Columbia entender o potencial de mercado do gênero ao comercializar rapidamente as primeiras tiragens das gravações. Desde as primeiras gravações, até o gênero se tornar hegemônico cinco décadas depois, a música caipira percorreu um longo processo de homogeneização cultural. Para isso, passou por longo período de absorção de influências de gêneros musicais estrangeiros (guarânia paraguaia, rancheira mexicana, bolero cubano, country americano), processo que foi comprometendo seu papel inicial de suscitar a identidade do caipira que se urbanizava.

Além disso, algumas características da expressão musical caipira foram se perdendo no primeiro momento de urbanização, entre elas o acompanhamento na viola – instrumento a princípio erudito para as ordens católicas e que se popularizou entre os gentios – que é gradativamente substituído pelo violão e pela guitarra, e o próprio canto em duas vozes diferenciadas por terças, herança das festas populares do interior, que perde força com o aparecimento de intérpretes solistas.

Ao final do século XX, a música gravada em 1929 apresentava quatro ramificações: 1. Música “sertaneja”, que se tornou hegemônica, surgida das misturas com os gêneros de fora; 2. Música caipira original, mantendo a tradição e a forma desde a iniciativa de Cornélio Pires, com raras modificações; 3. O caipira como referência da MPB, expresso na produção dos cantores Renato Teixeira e Almir Sater; 4. Música instrumental de viola, que reconduz o instrumento à sua origem erudita.

Por processo similar passou o samba, gênero musical transformado em síntese nacional pelo Estado Novo nas décadas de 1930 e 1940, condição que perdura como estereótipo nacionalista ainda hoje. Embora o termo *samba* designe tanto o local onde os populares se reúnem para as festas sociais como a dança (a umbigada do batuque), sua origem urbana envolveu a organização em roda com um solista que se alterna improvisando versos sob a cadência da percussão. Esse solista lança um verso único respondido por refrão do coro. No Rio de Janeiro, a casa da Tia Ciata, da qual Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos) era *habitué*, é apontada como um dos berços do gênero, trazido dos terreiros baianos. Lá, na definição de José Ramos Tinhorão, era samba de roda, música popular, composta por autores conhecidos e divulgada por meios gráficos (partituras). O que o tornou um gênero urbano foi o uso de novo suporte técnico, ou seja, o disco e o rádio. Sob grande controvérsia, Donga participa da primeira gravação, em 1917, do samba *Pelo telefone*, assinando como autor juntamente com o jornalista Mauro de Almeida.

Figura de proa da passagem do terreiro para o disco foi José Barbosa da Silva, o Sinhô (1888-1930). Ele costumava dizer que “samba é que nem passarinho, é de quem apanhar primeiro”. Pianista e violonista, suas composições são uma mistura de gêneros populares, com letras que se referem a embates particulares na roda de samba. Ao passar suas composições para o disco, a execução se destaca em oposição à banalidade da letra, pois Sinhô interpreta as particularidades do ritmo, em especial as síncopas (o prolongamento de uma nota em tempo fraco sobre um tempo forte).

Em 1917, enfim, a Grande Sociedade Democráticos desfila na Av. Rio Branco, no Rio de Janeiro, cantando o samba *Pelo telefone*, registrado por Donga. Com finalidade de desfile, o samba ficou mais cadenciado,

modificando-se mais uma vez. É a fase de Ismael Silva, que enxerta novo ajuste musical, premido pela necessidade social da agremiação que, anos mais tarde, passará a se chamar “escola de samba”.

O samba gravado é um produto musical abrangente, portanto, propício para compor uma produção fonográfica. Embora de início a letra perca para a música, com provérbios populares chamando a atenção para a vida social, em breve surgiria o primeiro grande poeta do samba: Noel Rosa. Branco, estudado, classe média, ele transforma a letra do samba em crônica social urbana.

O samba, no disco, vive do jeito particular de tocar e cantar; já os compositores se ajustam a esquemas musicais. Mário de Andrade afirma que o samba gravado nasce como síntese, pois registra a música deslocada da festa e inaugura uma nova forma de audição, pois o samba precisa ser memorizado e divertir. No disco, mantêm-se os elementos estruturadores (a roda) e atende-se aos critérios de audibilidade de diversão (o mercado). Por isso nele se interpenetram o morro e a cidade, o negro e o branco.

B) DRAMATURGIA

Diversos pesquisadores, entre eles o crítico teatral Décio de Almeida Prado, concordam que a comédia de costumes é o único gênero com uma verdadeira tradição nacional. Fruto da escola literária do Romantismo no Brasil, importada de Portugal sem o seu viés liberal, este limado pelos intelectuais ligados ao Imperador (que iniciam o movimento em 1836 com a publicação da revista *Nitheroy*), a comédia de costumes surge no efervescente cenário teatral do Império. A chegada da família real portuguesa em 1808 marca o início de um período ilustrado, que inclui a inauguração do Real Teatro de São João (1813). Até 1850, a Corte soma mais 23 casas de espetáculos, a maior parte delas apresentando espetáculos de companhias europeias.

Nesse cenário, desponta como expoente da dramaturgia da comédia o autor Martins Pena. Formado na Academia de Belas Artes por empenho de um padrinho com cargo graduado na alfândega, estreia em 1838 com o entremez *O juiz de paz na roça*, que reflete uma série de costumes e vícios da época: a política do favor, a corrupção, o atraso do aparato judicial e a má assimilação da cultura europeia. Martins Pena revela um olhar independente sobre a sociedade brasileira, não vinculado ao círculo de amigos do Imperador, usando a referência das representações de rua e da *Commedia dell'Arte*, gênero popular europeu.

Sua contraparte é Joaquim Manuel de Macêdo, membro do grupo do Imperador no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, que inaugura o

romance de costumes com *A Moreninha*. Passou por todos os gêneros teatrais e produziu muitas comédias, usando sempre o recurso da analogia para fazer humor. Também optou por usar o divertimento como forma de moralizar seus contemporâneos, ou seja, faz a crítica dos costumes sem mexer nos valores básicos, entre eles o escravismo, que não passa despercebido pelas comédias de Pena.

Este também inova ao incluir em seus textos a festa popular. Aliás, na concorrida feira que antecede a Festa do Divino da Corte, realizada anualmente no Campo de Santana, a atração teatral na Barraca do Teles inclui a encenação de *O Judas em sábado de Aleluia*, de Martins Pena, consagrada tanto no teatro do imperador quanto no pequeno palco da barraca, ambiente frequentado também pelos escritores do círculo romântico, entre eles Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, Porto Alegre e Paula Brito, além do ator João Caetano. Uma brecha de influências entre o teatro erudito e o popular, sem a concorrência de pudores de ambos.

Também, João Caetano, que desde 1833 organiza a Companhia Nacional de teatro com o seu nome, ocupando o teatro de Niterói, completa seu repertório com melodramas franceses e portugueses, gênero popular que causava aversão ao teatro clássico europeu. Aliás, este também se popularizou rapidamente no país não a partir dos palcos, mas dos picadeiros dos circos, dividindo espetáculos com números de adestramento equestre, trazidos por companhias europeias influenciadas pelo pioneirismo do sargento da cavalaria Philip Astley, que em 1781 abriu o Royal Circus, casa de espetáculos que dá início ao circo moderno. Ao se associar a Franconi, em Paris, o modelo de Astley passou a incorporar o palco, onde irá se agregar um teatro influenciado pela *Commedia dell'Arte*, expressão dramática popular do gênero da comédia. Ele se tornará clássico no circo-teatro que virá para o Brasil e manterá suas características básicas: tipos fixos, roteiro mínimo, improvisado dos atores e flexibilidade do texto.

A renovação do circo-teatro, com o abandono das pantomimas musicadas e a adoção entusiástica dos melodramas, acontece gradualmente na virada do século XX, quando companhias estrangeiras no Brasil incorporam o gênero conhecido como a “dramaturgia do espanto”, por falar não pelo texto, mas pelo sentimento. Trata-se de gênero repleto de ação, recheado de duelos, confrontos, brigas, assassinatos etc. Sua narrativa é sempre a da exaltação, pois nela não há o meio-termo, sempre com a virtude triunfando ao final. Ela reflete também uma mútua influência entre palco e livro; neste último caso, a publicação compilada de capítulos antes editados em folhetim, ou seja, histórias seriadas que, no Brasil, foram forma de expressão de autores românticos, ao contrário do que ocorreu na França, em que havia autores de folhetim distintos dos autores de literatura romântica, que primavam pelo rigor literário formal.

O circo-teatro brasileiro contou com um acervo precioso publicado sob a rubrica de *Biblioteca Dramática Popular* pela Livraria Teixeira, de J. Vieira Pontes. Desde 1922, a coleção foi publicada em edição barata, com papel simples e número restrito de páginas, com melodramas portugueses e franceses. O repertório listado na contracapa da publicação dividia as peças pelo número de personagens masculinos e femininos, para facilitar a escolha do texto conforme o elenco disponível no circo.

A estrutura melodramática incorpora outras características, entre elas a presença do humor dentro do drama, com o cômico atuando como agente de ligação na trama para promover a distensão dramática a partir de piadas em geral improvisadas, fora do roteiro; e o uso de referencial da contemporaneidade, com temas do momento, noticiário, programas de rádio etc. A dramaturgia circense brasileira exprime o predicado de se amoldar às mais variadas linguagens artísticas e culturais, mantendo um vínculo profundo e histórico com a música e o cinema. É capaz de suscitar um tipo de sociabilidade amparada por um público popular que pode rir alto e rir junto, pois o palhaço é seu espelho, sempre no papel do criado nas comédias e nos melodramas.

C) NARRATIVAS POPULARES

À parte dos gêneros musicais e teatrais que chegam ao país com a transferência de uma cultura erudita para a Colônia, a narrativa popular, uma cultura oral gestada nos anos de ocupação e também sob a influência ibérica, guardou especificidades típicas de matriz cultural. Filiado à escola folclorista, o pesquisador Oswaldo Xidieh vai analisar as narrativas sobre a vida de Cristo para descobrir que guardam filiação aos textos cristãos canônicos e não canônicos, enquanto abarcam o universo mágico-religioso do caboclo.

A coletânea que o pesquisador promove mostra traços de culturas anteriores ao Cristianismo ou filiadas ao Cristianismo primitivo, entre elas os evangelhos apócrifos, que guardam influência de narrativas populares da época, e as referências a Jesus presentes no Alcorão. Entre essas últimas aparece Jesus falando como adulto desde criança e demonstrando dons carismáticos e curadores (fatos narrados no Evangelho Árabe).

Xidieh conclui que

(...) os traços e os elementos das culturas erudita e popular podem entrar em processo mais ou menos intenso de permuta, empréstimo, cópia e imitação, que podem interagir-se, com maior ou menor intensidade, extensão e profundidade, dependendo essa situação ou de fator eventual, precário, efêmero, unilateral e intencional, isto é, das vagas da moda, ou, então, das vicissitudes do convívio social (...) (XIDIEH, 1967, p. 85).

E como se encontram e se influenciam fontes tão diversas e distintas? O autor ressalta que nessa relação há resistência cultural, pois esses grupos aceitam regras impostas pelo colonizador sem abandonar seus próprios valores culturais. Ou seja: absorve e retém. Por fim, Xidieh analisa os estereótipos sociais presentes nas narrativas populares. Percebe que os papéis dos personagens são imutáveis, pois só existem bons inflexíveis e maus irremediáveis. Surgem personagens grotescos e palhaços, heróis e bufões, madrastas gananciosas e tipos anônimos que acompanham as narrativas, identificados por seu *status* social, entre eles o negro e o baiano. Embora de maneira pia, o humor está sempre presente, dizendo respeito diretamente às coisas sagradas.

Personagem por excelência das narrativas laicas nativas, o malandro aparece como mito popular na figura de Pedro Malasartes, “um herói sem nenhum caráter” (como o Macunaíma do modernismo). Ele é subversivo, persegue os poderosos, se vinga da desigualdade social. Para tanto, ele se pauta pela ordem. Enquanto os contos populares brasileiros em geral se encaminham para a ascensão social (moral) do personagem principal, os de Malasartes são ambíguos e mostram o quanto o personagem vive nos interstícios, característica de sua malandragem. Relata a narrativa original: Pedro e seu irmão João são pobres, seus pais são velhos, por isso precisam arrumar emprego; João, o mais velho, vai trabalhar numa fazenda, cujo dono é um velhaco; por descumprir o contrato de trabalho, João volta sem dinheiro e sem o coro das costas (a paga por quebra de contrato); Pedro, qualificado como “astucioso e vadio”, decide se vingar pelo irmão e é quando têm início as suas aventuras. Pedro Malasartes se apresenta como andarilho, portanto sem categoria social, enquanto o fazendeiro está no ponto mais alto da sociedade. Dessa forma, as relações entre os personagens está centrada na patronagem. A contrapartida da vingança de Malasartes contra o mau patrão faz com que ele use de astúcia. Malasartes cumpre as ordens do patrão ao seu jeito, sem quebrar as regras de contrato. Ao final, o malandro escapa de uma armadilha mas faz o fazendeiro praticar um crime, que é pago para que não vá preso. Com isso, Malasartes volta rico para casa. Eis o paradoxo de Malasartes: ele promove a destruição moral do patrão usando os instrumentos de exploração estipulados pelo próprio, mas com isso ele não sai do nível pessoal da vingança, sua ação não destrói o sistema (pois aí seria revolucionário). Ele abre brechas no jogo de poder, revelando como poder dos fracos o poder de obedecer (a obediência malandra).

Segundo análise de Roberto DaMatta, Malasartes se recusa a ser bandido, valentão, santo ou messias. Mas o econômico se sobrepõe ao moral: ele troca a desvantagem do patrão por vantagem pessoal. É o típico malandro, pois prima por uma existência social individualizada e vive somente do presente.

O mito popular de Malasartes pode ter sido a base para a personalidade de Leonardo, do romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida. Qualificado como romance de costumes (por antecipar o Realismo), romance de anti-herói (como o defende Mário de Andrade) e romance picaresco (encontrando proximidade em *Lazarillo de Tormes*, romance anônimo publicado em 1554), o romance narra a trajetória de Leonardo, que, apaixonado, se casa ao final, sendo agraciado com farta herança. Na trajetória, no entanto, usa de astuciosas artimanhas, o que o aproxima de Malasartes. É esse o seu vínculo com a narrativa popular, pois o romance adentra o campo dos hibridismos. Ele oscila entre um plano voluntário (costumes da Corte) e outro plano involuntário (traços semifolclóricos); as influências eruditas vêm do domínio do Romantismo. Mas a comicidade sofre influência ainda do florescimento dos jornais cômicos e da caricatura política, do entremez de Martins Pena e da poesia cômica de Bernardo Guimarães. Enfim, pode ser interpretado como um romance representativo, pois concentra estratos universalizadores (como os arquétipos de várias culturas e que surgem no popular); assim como representações da vida do brasileiro (realismo social). *Memórias de um sargento de milícias* se insere na vasta acomodação geral que dissolve os extremos, pois não exprime uma visão da classe dominante, destoando da literatura de sua época.

D) HUMOR

A matriz do humor então deixa a narrativa popular e é apropriada pelos campos simbólicos dos meios de massa que se constituem no país a partir da segunda metade do século XIX. Embora tivesse início em 1823, com a publicação do jornal *O Paulista*, a imprensa paulistana esperou mais de década para conhecer seu primeiro jornal irreverente, *O Pensador* (1839), que Antonio de Alcântara Machado definiu como “pornográfico”. Suas críticas satíricas eram dirigidas à fé católica, aos fundos públicos e aos tipos da cidade.

Em 1844, surgem no Rio de Janeiro os jornais ilustrados, sendo o primeiro deles a *Lanterna Mágica*. A impressão litográfica, que possibilitou a estampagem de imagens desenhadas, só chegou a São Paulo duas décadas depois. O humor literário é inaugurado na capital paulista pelo jornal *Tebyriçá* (1842), que é processado por publicar quadrinhas satíricas ao Barão de Monte Alegre.

O viés caricatural dessa imprensa, além de florescer com o desenvolvimento tecnológico da impressão, avança com a chegada do ilustrador Ângelo Agostini a São Paulo, vindo de Paris. Com ele a caricatura passa a se conformar como corpo do humor jornalístico e vai se desenvolver,

enfim, com o aparecimento dos dois grandes jornais satíricos do século XIX: *O Diabo Coxo* (1864) e o *Cabrião* (1866), que usam a matéria-prima do humor cotidiano da cidade e suas transformações urbanas. *O Diabo Coxo*, um jornal dominical ilustrado, durou doze números e contava com a presença de Agostini. Suas páginas eram dominadas por intelectuais que assinavam com pseudônimos – os mesmos que escreviam pomposamente nos jornais do Império – e sua escrita ainda era bem próxima à das obras literárias.

Outro jornal humorístico foi *O Diário de São Paulo* (1865), que se definia como jornal livre. Ilustrado, pretendia-se diário e marcou o início dos anúncios em jornais do gênero. Mantinha uma singular coluna de correspondência caricata (*Cartas a Segismundo*, um roceiro de passagem por São Paulo). Nessas cartas, ficava evidente o estranhamento entre o colonial (rural) e a influência europeia (urbano), expresso em linguagem humorística própria dos folhetins.

Já o *Cabrião* contava com dois grandes ilustradores: além de Agostini, Nicolau Huascar Vergara. Anticlerical, usava como tema as questões urbanas de uma cidade em franca expansão populacional com a chegada de estrangeiros. A crítica também denotava a paisagem urbana em transformação com o progresso material. Aliás, era esse o grande tema da imprensa caricata. A aceleração vira o seu mote, muito porque a chegada do telégrafo em 1874 impõe um novo ritmo, mais veloz, à escrita jornalística. O ritmo da imigração também acelera, ampliando a cacofonia urbana. Um novo jornalismo de informação aparece no final do século XIX e com ele os jornalistas substituem os literatos que, junto com os ilustradores de humor, migram para as revistas.

Uma citação de Émile Zola resume a interferência entre os gêneros, a literatura e o jornalismo, apontando influências mútuas e uma visão otimista em relação a elas:

Se a literatura é uma recreação das letras, o divertimento reservado a uma classe, a imprensa está matando a literatura. Mas ela traz uma outra coisa, difunde a leitura, conclama um maior número de homens à inteligência da arte. A que fórmula ele chegará? Eu ignoro. Simplesmente constato que, se assistimos à agonia da literatura de elite, é porque a literatura de nossas democracias vai nascer (JANOVITCH, 2006, p. 92).

A fase seguinte, após o fim da primeira década do século XX, é conhecida como *Belle Époque*, período em que o jornalismo, a caricatura, a publicidade e o teatro musicado vão preparar o humor que será praticado no disco e no rádio nos anos 1930. O início da passagem do texto escrito para o texto radiofônico inclui a necessidade de se criar uma fala rápida e concisa, colada ao dia a dia, e, particularmente, à mistura linguística das ruas.

Um personagem que participa desse processo de elaboração do humor radiofônico é Aparício Torelly (depois cognominado Barão de Itararé), humorista gaúcho que atua no jornal *A Manhã*, a partir de 1926, assinando a coluna “A Manhã tem mais”. No mesmo ano, ele lança o semanário humorístico *A Manha*. Nele, recorre a diversos recursos humorísticos que vão do texto literário à oralização: do soneto-piada – forma elevada com conteúdo canhestro para criar a paródia – passando pela influência do texto publicitário, pela paródia dos veículos impressos formais, até alcançar a escrita oralizada do falar macarrônico. Nesse processo, ele vai subverter os ditos populares, criar lemas com sentido igualmente subvertido, tudo para basear um humor que mistura os registros familiares e privados com as questões públicas e coletivas. Em sua definição, “humorista é aquele que mostra a metade das verdades”. Embora não tenha atuado no rádio, o referenciou com o uso de linguagem oral nos seus escritos.

Outros falares carregados contribuem com o humor pré-rádio, entre eles o criado pelo engenheiro Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, que atuou na imprensa humorística dos anos 1920. Nos anos 1930, colaborou com o jornal de Aparício Torelly e, em 1933, lançou o *Diário do Abaxô Piques*, jornal humorístico que escreveu sozinho e onde fez análises anárquicas das questões urbanísticas. Seu personagem síntese é Juó Bananère, italiano que se expressa por meio do dialeto macarrônico. Criou outros personagens de menor expressão, entre eles Salim Gamons (árabe), Tebato Nakara (japonês) e Pacheco D’Eca (português). Usou-os sempre para falar de preconceitos sociais em um cenário de construção do nacionalismo.

Machado nunca se interessou pela língua culta. Aproximou-se do teatro de revista (com Danton Vampré), da música popular e do humor radiofônico, tendo deixado algumas gravações pela Columbia. Morreu aos 41 anos, antes de alcançar o rádio. Seu grande herdeiro em termos de criação macarrônica foi Adoniran Barbosa, que, a partir de 1941, apresentou tipos diversos no rádio, entre eles Barbosinha Mal-Educado da Silva, Zé Cunversa, Giuseppe Pernaфина, Jean Rubinet, Moisés Rabinovith, Sinésio Trombone e Richard Morris.

Esses humoristas revelam o quanto a linguagem humorística do rádio usou o humor da *Belle Époque* e, junto com a música, ajudou a elaborar uma língua peculiar para o próprio meio, e que iria também mudar o jeito de falar urbano, tanto que foi acusado pela alta cultura de promover “deformações da linguagem”. O próprio Mário de Andrade aponta que o rádio possui uma linguagem particular, complexa, multifária, mixordiosa, com palavras, ditos, sintaxes de todas as classes, grupos e comunidades. Por sua vez, o humorista de rádio se sustenta como malabarista de universos heterogêneos, pois subverte a dicção inspirada na oratória jurídica do *speaker* (a alma da estação), cujo ícone foi César Ladeira. Em contrapartida, oferece ao humor o falar macarrônico das ruas.

Esses sotaques radiofônicos vão se consolidar a partir de programas antológicos como o *Cenas escolares*, de Renato Murce (depois *Piadas do Manduca*), de 1936, que vai causar reações dos professores e pelas mãos do mesmo produtor, a *PRK-20*, na Rádio Clube do Brasil, que dois anos depois se transfere da Rádio Mayrink Veiga e assume o nome de *PRK-30*, com Lauro Borges, que fazia o *speaker* Otelo Trigueiro, e Castro Barbosa, que dava vida a Megatério Nababo do Alicerce. Este último programa vai levar às últimas consequências o recurso da paródia, direcionando-a ao próprio rádio. Daí para a frente, a linguagem do rádio vai se tornar o idioma nacional.

CONCLUSÃO

As quatro matrizes, analisadas sob as abordagens teóricas discutidas na primeira parte deste artigo, apontam para rupturas continuadas entre as forças do subdesenvolvimento em paralelo às da modernização. Com isso, o campo social se torna uma arena de negociação de sentidos em que transparece a força das mediações ante os discursos hegemônicos. Nestor García Canclini, por sua vez, empresta a ideia de mapa cultural, onde se localizam as seguintes etapas:

- Primeira etapa – 1900-1930: Uma massa popular invisível se expressa nas manifestações folclóricas;
- Segunda etapa – 1930-1960: Surge uma preocupação com a “identidade nacional”, com o apoio dos meios de comunicação de massa. O populismo se converte em nacionalismo;
- Terceira etapa – a partir de 1960: Imperam a sedução tecnológica e a incitação ao consumo.

É possível entender, a partir desse suporte metodológico, o que norteou culturalmente os processos de hibridização, seja no campo cultural, econômico e político das matrizes brasileiras. Foi essa, portanto, a contribuição das discussões do Grupo de Pesquisa sobre Culturas Híbridas do Centro de Pesquisa e Formação do SESC São Paulo. A partir dele, os pesquisadores conduziram investigações próprias, apresentadas como produção científica de conclusão do Grupo.

BIBLIOGRAFIA

- ARÊAS, Vilma. *A comédia no romantismo brasileiro*: Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo. *Novos Estudos – CEBRAP*, no. 76, nov. 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- CALDEIRA, Jorge. *A construção do samba*. São Paulo: Mameluco, 2007.
- CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- CÂNDIDO, Antonio. *Dialética da malandragem*. São Paulo: Revista IEB, no. 8, 1970.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- JANOVITCH, Paula Ester. *Preso por trocadilho*. São Paulo: Alameda, 2006.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações – Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- MAGNANI, José Guilherme Mentor. *Festa no pedaço – Cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Editora UNESP/Hucitec, 2003.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX (Neurose)*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.
- SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SOUSA JUNIOR., Walter de. *Mapa cultural da música caipira: fronteira, identidade e mediações*. *Arte e Cultura da América Latina*, v. IX, 2003, p. 105-122.
- XIDIEH, Oswaldo. *Narrativas pias populares*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1967.

DOS 20 PARA OS 30: ORIGEM, CONCEITO E IMAGEM DA “VELHA GUARDA” DE PIXINGUINHA E ALMIRANTE

Milton Fábio Baungartner¹

RESUMO

Este artigo se destina a analisar a origem e aplicação do termo “Velha Guarda”, utilizado genericamente para nominar, de forma ampla, um largo período temporal da história da Música Popular Brasileira urbana, desde seus primórdios em saraus do fim do século XIX até o advento da Bossa Nova. O termo chega aos nossos dias sob a aura da tradição e da pureza nacionalista, onde pontificam as orquestrações de Pixinguinha, símbolos fonográficos do período, e Almirante, pioneiro na divulgação, pelo Rádio, daquilo que considerava autêntico em música popular. As engrenagens da indústria cultural, no entanto, exigiam para seu funcionamento e subsistência um hibridismo e padronização do produto entregue ao público. As circunstâncias em que essa produção ocorreu são um convite para que lancemos um novo olhar, livre de limites nostálgicos, sobre esse importante período da música popular brasileira.

Palavras-chave: Velha Guarda, MPB, disco, Pixinguinha, Almirante

ABSTRACT

This article aims to analyze the origin and application of the term “Old Guard”, used generically to broadly name a broad temporal period in the history of urban Brazilian Popular Music, from its beginnings in the late 19th century to the Advent of Bossa Nova. The term comes to the present day under the aura of tradition and nationalist purity, where they pontificate the orchestrations of Pixinguinha, phonographic symbols of the period, and Almirante, pioneer in the dissemination by Radio of what he considered authentic in popular music. The gears of the cultural industry, however, demanded for their operation and subsistence a hybridity and standardization of the product delivered to the public. The circumstances in which this production occurred are an invitation for us to launch a new look, free of nostalgic limits, on this important period of Brazilian popular music.

¹ Milton Fábio Baungartner é paulistano, nascido em 1971. Possui graduação em Rádio e TV e especialização em Educomunicação pela ECA/USP. Desde 1996 é técnico em biblioteconomia na Biblioteca Florestan Fernandes - FFLCH/USP, responsável pela manutenção do acervo de História do Brasil. Pesquisador diletante da história midiática da primeira metade do século XX, possui um acervo de mais de vinte mil discos, com ênfase na produção das chamadas “Era de Ouro” da MPB e “Era do Rádio” no Brasil em gravações de 78 rotações. É também entusiasta e pesquisador de antigas tecnologias (aparelhos de Rádio, vitrolas e gramofones). Contato: relicario-net@yahoo.com.br

Keywords: Old school, Brazilian Popular Music, disc, Pixinguinha, Almirante

INTRODUÇÃO

O surgimento da tecnologia digital de armazenamento e reprodução sonora, consubstanciada no Compact Disc – disponível ao consumidor brasileiro em fins dos anos 1980 –, e da internet, de notável incremento a partir dos anos 2000, possibilitaram ao público em geral o acesso a inúmeras informações, imagens e arquivos sonoros que antes eram privilégio de grupos esparsos de colecionadores. Estes, em primeira instância – em contraponto ao costumeiro desprezo que as multinacionais do disco dão à história musical brasileira – foram os responsáveis pela coleta e preservação do material sonoro produzido comercialmente no Brasil desde sua origem, em 1902, e principalmente, foram os formadores e formatadores do imaginário popular acerca de determinado período de nossa produção musical, denominado “Era de ouro da MPB”. Essa designação caminha de mãos dadas com o termo “Velha Guarda”, sendo que a primeira possui um período de prevalência mais ou menos determinado e aceito tacitamente, coincidindo, não por acaso, com a Era Vargas; a segunda designação nem ao menos isso. De fato, o leque temporal que contempla o que seria a música brasileira de “Velha Guarda” é de tal amplitude no senso comum que pode abraçar desde polcas de Chiquinha Gonzaga do fim do século XIX até sambas-canções dolentes gravados por Altemar Dutra em meados da década de 1960. É com o que se deparam, na prática, os frequentadores de sebos ao dirigirem-se às prateleiras de discos singelamente reservadas ao que vagamente se possa entender por “Velha Guarda”.

Seis décadas de história musical brasileira são, por si só, um período excessivamente longo para ser considerado unívoco. O que une e cose com linhas fortes a “Velha Guarda” musical brasileira no senso comum não é somente a imagem que a associa à “música da terceira idade” – de reminiscência e de saudade – tão profusamente divulgada nos programas radiofônicos noturnos personificados na voz de Rubens Moraes Sarmiento, Pádua Reis e outros memorialistas. Antes, a ideia geral era de que essa época de nossa música teria sido marcada por uma intensa brasilidade, por um culto às coisas nossas; que teria sido a expressão cabal do que haveria de mais “puro e singelo” em nossas origens culturais; que teria bebido nas mais límpidas águas de nosso folclore; enfim, que o período da “Velha Guarda” – e dentro dele, a “Época de Ouro” – teria sido, sob todos os aspectos, o que houve de mais “autêntico” em nossa música popular. Em contrapartida, qualquer manifestação artística contrária aos cânones estabelecidos foi e é vista como uma heresia aos pais de nossa cultura

popular, ao que foi plantado por Pixinguinha, Noel Rosa, Joubert de Carvalho, Radamés Gnattali e outros.

Mas entre o sagrado e o profano há caminhos que podem ser longos ou curtos, de acordo com a posição do observador. Neste artigo não propomos sermos iconoclastas e desmistificar a aura do período; nem ao menos negar as harmoniosas belezas musicais nele produzidas. Antes, propomos um outro olhar, ligeiro, procurando analisar situações em que a música brasileira da “Época de Ouro” navegou no sinuoso amálgama da então chamada música “séria” e da nascente música popular urbana e, por fim, como a indústria cultural dela se apropriou, estereotipando-a e divulgando essa produção ao público consumidor, principalmente pelo rádio. O produto, híbrido, mostrava a mão dupla de uma indústria que se servia, desde seus primórdios, da produção popular de um modo muito mais simples e direto, mas já com vários intermediários a cobrarem seus quinhões rumo ao sucesso. Por outro lado, vivia-se um momento em que o país consolidava sua população urbana em detrimento da rural, e o sistema político tinha o rádio e o disco como ferramentas de união nacional. Dessa forma, a indústria cultural também amoldava suas fontes, condicionando-as e fazendo-as fornecer matérias-primas cada vez mais apetecíveis, padronizadas e repetitivas.

Nesse contexto, de que forma a indústria do disco formatou em chapas de três minutos orquestrados a produção musical que brotava dos compositores populares? O maior nome do período, sem dúvida, foi Pixinguinha (1897-1973). Seus ecos e sua imagem chegam até nós plantados, principalmente, pelo trabalho do sempre diligente radialista Almirante (1908-1980). E os velhos discos – aos quais vamos nos referir com frequência por aqui – chegam aos nossos dias como peças documentais essenciais por meio das quais podemos tentar entender melhor o período para além da imagem extremamente nostálgica que dele se criou.

A VELHA GUARDA

Em 19 de março de 1947, o radialista Almirante (Henrique Foréis Domingues) estreou na Rádio Tupi do Rio de Janeiro o programa “O Pessoal da Velha Guarda”, no qual pontificavam Pixinguinha no saxofone e Benedito Lacerda na flauta em apresentações ao vivo, com orquestra, no auditório da emissora. O momento da estreia não poderia ser mais oportuno: os dois músicos eram uma agradável exceção no cenário musical de então: a música brasileira estava em maré baixa nas rádios – mais do que de costume –, mas eles brilhavam em uma série de discos instrumentais de choros e polcas que gravavam na RCA Victor. À época de “O Pessoal da Velha Guarda”, o Brasil vivia o pós-guerra, em que a influência cultural

norte-americana atingia o país de forma avassaladora: seja pelo cinema, pela moda ou pela música. Da mesma forma, a música latina dava por aqui passos largos, com o bolero dando as cartas e lentamente distorcendo e caricaturando o samba-canção na programação das emissoras.

Almirante, radialista de alta envergadura, procurava de todas as formas resgatar em seus programas o que, em seu entender, havia de mais autêntico e legítimo na música brasileira. É um nome básico quando se fala em pesquisa da cultura popular. Por volta de 1929, quando iniciava sua carreira de cantor com apenas 21 anos, nos incipientes rádio e disco de então, Almirante (apelido que ganhou quando serviu a Marinha, em 1926) começou por conta própria a colecionar e arquivar documentos de toda espécie (discos, fotos, programas de teatro, partituras, etc.), de modo a obter subsídios para contar a história da música popular brasileira. Vista aos olhos de hoje, a atitude pode parecer corriqueira, de um cotidiano acadêmico. Mas à época não era. Ao tempo do início das pesquisas de Almirante, o tema *música popular* tinha ares de substrato social, de bibliografia quase nula e de pouca seriedade aos olhos da intelectualidade, sendo Mário de Andrade um caso isolado e atípico nessa seara.

Exemplificando esta situação de marginalidade, temos a palavra de um dos pioneiros do samba carioca no século XX, o ritmista João da Baiana:

(...) muito samba, muitas festas... agora, era proibido o samba (...) tinha que tirar licença com o chefe de polícia. Era proibido porque a gente ia para a Penha, na hora que a gente ia com o pandeiro e violão, a polícia cercava e tomava o pandeiro. Eu ganhei um pandeiro do senador Pinheiro Machado para que a polícia não me perseguisse mais. Aí foi que a polícia deixou a gente tocar pandeiro e fazer o samba, porque quem tocava o samba era capadório (...) (CONVERSA..., 1972).

O novo pandeiro de João da Bahiana seria a prova material das “mediações culturais praticadas nos anos 1920, entre membros da elite e das classes subalternas” (FENERICK, 2002, p. 20). O instrumento, com a dedicatória de um senador da república, seria, a partir de então, uma espécie de “escudo para as próximas investidas policiais” (op. cit., p.20).

As origens dessa discriminação e preconceito sobre o popular são explicadas pelo historiador Antonio Gomes, ao citar que:

Durante toda a república velha (1889-1930) vários foram os esforços para negar-se a existência de uma população marginal, e (por que não dizer?) subalterna, que, vez por outra, tentava de alguma forma se afirmar. As revoltas de Canudos e Contestado, ocorridas no Brasil, (no início da República Velha), respectivamente no sertão da Bahia e na divisa do Paraná com Santa Catarina, são significativos exemplos desta rejeição e resistência, configurando-se espaços de fala destas categorias. O próprio samba carioca é de certa maneira fruto desta negação. Ele é nascido no morro do Estácio,

cuja ocupação, assim como a de outros que estão localizados ao redor do “centro” da cidade do Rio de Janeiro, está diretamente ligado ao violento processo de exclusão social levado a cabo pelas reformas urbanas coordenadas pelo então prefeito Pereira Passos (...). Tudo isso era a materialidade de uma lógica que negava a possibilidade de uma matriz híbrida na formação cultura e social do Brasil (GOMES, 2014, p. 27).

A explicação de Gomes combina com a de João da Baiana, porém o mítico ritmista da velha guarda discorda sobre a origem do samba, ao afirmar que

depois esse negócio do samba que saiu do morro...vocês não acreditem nisso não...o samba saiu da cidade, da planície...nós fugíamos daqui porque a polícia perseguia a gente e a gente ia para o morro para fazer o samba (CONVERSA..., 1972).

O embate morro *versus* cidade extrapola a mera origem geográfica desse gênero para atingir a importante questão temporal: nascido na cidade, o samba carioca teria seu destaque a partir da primeira década do século XX, nas rodas, nas festas populares, nos primitivos blocos de rua, nas revistas de teatro; nascido no morro, por outro lado, seu destaque seria a partir do fim dos anos 1920, já apoiado pelo nascente rádio brasileiro e, principalmente, pelo incremento da indústria do disco. A pendenga musical atinge magnitude histórica sob o olhar do fim dos anos 1960 – quando, logo a seguir veremos, os conceitos de “Velha Guarda” e “Época de Ouro” já estavam há muito sacramentados – e envolve nomes maiores da história do samba, um da cidade, outro do morro: Donga e Ismael Silva. O jornalista Sérgio Cabral reuniu os dois na SBACEM (Sociedade Brasileira dos Autores, Compositores e Escritores de Música) e perguntou qual seria o samba verdadeiro.

DONGA: Ué, o samba é isso há muito tempo: “O chefe da polícia, pelo telefone mandou me avisar, que na Carioca tem uma roleta para se brincar”.

ISMAEL SILVA: Isso é maxixe.

DONGA: Então o que é samba?

ISMAEL SILVA: Se você jurar, que me tem amor, eu posso me regenerar, mas se é, para fingir mulher, a orgia, assim não vou deixar.

DONGA: Isso não é samba, é marcha (CABRAL *apud* FENERICK, 2002, p. 248).

Noel Rosa soube sintetizar esse litígio musical muitas décadas antes, já em 1933, em pleno palco dos acontecimentos, com a perspicácia de saber observar o cenário de seu tempo e saber definir em versos o que os pesquisadores demorariam a enxergar com clareza:

O samba na realidade,
não vem do morro nem lá da cidade,
e quem suportar uma paixão,
sentirá que o samba então
nasce do coração
(ROSA, N.; GOGLIANO, O., 1933)

O período entre o fim dos anos 1920 e início dos anos 1930 conheceu a fase da transição entre o que o pesquisador Ary Vasconcelos definiria nos anos 1960 como “Fase Primitiva” e “Fase de Ouro” da Música Popular Brasileira. Não por acaso, Donga era um legítimo representante primitivo, enquanto Ismael Silva era da “Fase de Ouro”. As denominações temporais de Vasconcelos foram uma forma bem-sucedida de não apenas nomear, mas também criar uma imagem e alimentar os signos através dos quais aqueles períodos seriam vistos e, principalmente, até hoje, lembrados.

Escrito em 1964, o livro de Ary Vasconcelos, “Panorama da Música Brasileira”, abre seus dois grossos volumes com o texto:

Quem encontrar um disco de jazz em algum baú, tenha ele dez, vinte, trinta, quarenta ou mais anos, pode estar certo de que sua identificação não representará trabalho maior. Se tiver uma boa biblioteca de jazz – e ela pode ascender a quase trezentos livros – encontrará facilmente a ficha correspondente (...). Se achar, porém, um disco de música popular brasileira seja de que época for, mesmo dispondo de uma boa biblioteca especializada – e ela se reduz a seis ou sete livros que abordam apenas aspectos da mesma e a seis ou sete capítulos de obras não especializadas – não conseguirá saber nada além do que está no rótulo do disco (...). Este é o ponto em que estão os estudos de história da música popular brasileira entre nós. Estamos praticamente na estaca zero (VASCONCELOS, p. 9).

Como se vê, Almirante, a partir de 1929, teve muito assunto e controvérsia para analisar, coligir e arquivar, formando seu arquivo e produzindo seus programas, sendo ele próprio um protagonista dos acontecimentos musicais e midiáticos de seu tempo: amigo e parceiro de Noel, foi seu principal biógrafo; colega e contemporâneo de quase todos os grandes nomes do disco e do rádio dos anos 1920 aos 1950; só interrompeu – por pouco tempo – seu envolvimento com o meio quando um acidente vascular cerebral o atingiu, em 1958. Abandonou o rádio e, a partir de 1965, passou os últimos quinze anos de vida como curador do próprio acervo, que foi vendido ao Estado do Rio de Janeiro e deu origem ao MIS-RJ.

Segundo a pesquisadora Giuliana Lima, Almirante trouxe contribuições inestimáveis ao meio rádio, dispensando tratamento especial à música popular brasileira, “incorporando aquilo que era considerado de baixo valor cultural pelos intelectuais da época, isto é, a música urbana difundida pelos meios de comunicação de massa” (2014, p. 24).

Por “baixo valor cultural”, entende-se o que Teixeira Coelho define, citando Dwight MacDonald, como um produto da *masscult* – maneira pejorativa de chamar a “cultura de massa” (COELHO, 1980, p. 14). Segundo MacDonald, existem três formas de manifestação cultural: cultura superior, média e de massa. Da cultura superior, temos como exemplo, segundo Teixeira Coelho (op. cit.), obras de Beethoven, Proust, Joyce; da cultura média, ou *midcult*, temos obras que “remetem aos valores dos pequenos burgueses” (op. cit.): romances de alegorias fáceis de José Mauro de Vasconcelos; casas que imitam o estilo do Palácio da Alvorada; Mozart executado em ritmo de discoteca (podemos citar também, na contemporaneidade, execuções de André Rieu, que tornou-se *Pop Star* ao dar ares clássicos às suas execuções).

Por fim, temos a *masscult*, talvez a de mais difícil definição e exemplificação, se cedermos à fácil tentação de relacioná-la às classes sociais: sob esse prisma dogmático, a “cultura de massa” seria forçosamente inferior às outras culturas. Operários somente seriam capazes de apreciá-la, como limite, enquanto classes superiores poderiam navegar livremente, se o quisessem, para seu deleite, entre o *midcult* e o *masscult*.

Teixeira Coelho reprovava a indústria cultural e a *midcult*,

por explorarem propostas originárias da cultura superior, apresentando-as de modo a fazer com que o público acredite estar consumindo obras de grande valor cultural, como ocorre com filmes como *Love Story*, ou com a pasteurização da música clássica ou com romances do tipo classe média. A *masscult*, sob esse aspecto, seria grossa mas sincera e sem segundas intenções (como um programa dos Trapalhões), mas a *midcult* seria a cultura desse equivalente ao “novo-rico” que é o “novo-culto” (op. cit. p.19).

Assim, não é difícil imaginar a situação em que a música brasileira se encontrava na passagem dos anos 1920 para os anos 1930. Nossa produção e consumo musicais navegavam oscilantes entre o *midcult* e o *masscult*, na mescla de aspectos folclóricos, populares e eruditos sob os auspícios da então nascente indústria cultural tupiniquim. Era preciso buscar um ponto de equilíbrio, um padrão, um produto sem o qual a indústria – ou, em nosso caso, os discos – não sairiam das prensas aos milhares sob a atração e para o deleite do consumidor. Esse equilíbrio e padrão dariam regularidade de repertório e sonoridade à produção musical gravada no Brasil nos anos 1930, fazendo com que o período chegasse aos nossos dias sustentado na lembrança de ter sido a “Época de Ouro” de nossa música popular. Essa padronização é explicada por Bakhtin ao citar que:

Toda situação inscrita duravelmente nos costumes possui um auditório organizado de uma certa maneira e conseqüentemente um certo repertório de pequenas fórmulas correntes. A fórmula estereotipada adapta-se, em qualquer lugar, ao canal de interação social que lhe é reservado, refletindo

ideologicamente o tipo, a estrutura, os objetivos e a composição social do grupo (BAKHTIN, 1992, p.126, grifo nosso).

O Brasil sofria uma brusca mudança no sistema de governo; via sua população urbana crescer a olhos vistos; o rádio ganhava patrocínio comercial e governamental para se desenvolver e logo tornar-se hegemônico; o cinema passava a falar e, assim como o disco – sob as mãos de empresas multinacionais –, aperfeiçoava-se e tornava-se acessível ao grande público.

O pesquisador Francisco Rocha assim fala sobre o período:

A partir de meados dos anos 1930, está em marcha a conformação de uma sociedade de massa no país (...). Nesse contexto, apresenta-se como paradigma do desenvolvimento nacional. Vale lembrar que, durante a primeira república, concepções ruralistas têm presença marcante na enunciação do projeto nacional. Com a derrocada do modelo agrário-exportador nos anos 1930, a ênfase desloca-se para a valorização da sociedade urbana, plena de dinamismo, em detrimento de um Brasil agrário “atrasado” material e culturalmente. A partir do Estado Novo, é fortalecida uma concepção de país identificada com a urbanização. Na década de 1950, a representação do urbano corresponde à hegemonia de um discurso que articula modernização, nacionalismo e urbanização no âmbito do pensamento do Estado brasileiro. A construção de Brasília, no final dessa década, representa a síntese dessa visão (2012, p. 24).

Paralelamente ao nascedouro do samba e seus conflitos morro *versus* cidade, vivia-se na virada dos anos 1920/30 o que o professor Vinci de Moraes chamaria de “dilema da cultura brasileira” (LIMA, 2014, p.12) onde o conceito de “música séria” chocava-se com o popular, visto como mera “diversão” e “descompromisso”. A cultura brasileira à época “começava a se transformar em suas estruturas arcaicas e rurais, modernizando-se rapidamente pelas ondas radiofônicas sem passar por aquelas mediações e transições sociais mais lentas” (op. cit. p.12).

Era um choque de imagem entre o que o Brasil efetivamente era e o que as nascentes classes médias urbanas imaginavam – ou queriam e esperavam – que ele fosse. Ou ainda, a incômoda convivência entre o que entendia-se por “popular” ou “folclórico” e como esse material seria aproveitado pela então nascente indústria cultural sob comando, em grande parte, de mãos estrangeiras, posto que estas deveriam levar em conta, segundo José Ramos Tinhorão, “a psicologia dos povos dos países subdesenvolvidos, todos muitos ciosos de suas bisonhas tradições, por força de sentimentos nacionais ligados a seus antigos movimentos de libertação nacional (1969, p. 64, grifo nosso).

O deslocamento demográfico para as grandes cidades criava um novo público consumidor de produtos, inclusive de música. Esses produtos deveriam, portanto, ser apetecíveis ao público e adequados à manutenção e sobrevivência da indústria cultural, não sem, primordialmente, solucionarem o “dilema” que assolava o ouvinte da época:

Na verdade, o ouvinte de rádio em começos de 30 vive um conflito. O rádio lhe fora apresentado como símbolo de status e erudição, e de repente...como explica um ouvinte: “psicologicamente falando, o ouvinte de rádio é um typo interessante. Se faz parte da alta sociedade, recebe em casa o gran-fino, mantém o receptor na ópera, conversa acerca de Verdi. Mas, quando as visitas se retiram... “No tabuleiro da bahiana tem...” (*Nosso Século*, 1980, v.3, p. 62).

O célebre programa humorístico de rádio PRK-30, de Lauro Borges e Castro Barbosa, procurava, à sua maneira, ridicularizar uma situação que, ao que parece, perduraria: “Atenção amigo ouvinte, acabaram de ouvir o nosso programa de música fina... passemos à audição do nosso programa de música grossa, tão grossa que é capaz de não passar pelo fio do microfone... (*Assim era o rádio*, [s.d.]).

O rádio de então se via forçado a popularizar seu conteúdo para cobrir os custos que uma programação dita “cultura”, à base de óperas, concertos e conferências – sonho do antropólogo Roquette-Pinto –, era incapaz de manter. As “rádios-clubes” ou “rádios-sociedades” deram lugar às rádios comerciais, em especial após o decreto 21.111, de 1º de março de 1932, no qual Getúlio Vargas permitia, em definitivo, a veiculação de publicidade através do veículo. A programação da época era alimentada sobretudo por discos, ficando o horário noturno – nobre – para os “programmas de studio”, com música ao vivo – orquestras, conjuntos, cantores – e esquetes teatrais.

A convivência entre os diversos elementos da linha de produção da indústria cultural da época (compositores, editores, intérpretes, agentes teatrais, gravadoras, emissoras) estava longe de ser pacífica, conforme demonstra esta carta de 1932, escrita pelo incansável Almirante à SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), então responsável pelo recolhimento dos direitos autorais sobre as execuções de discos nas rádios:

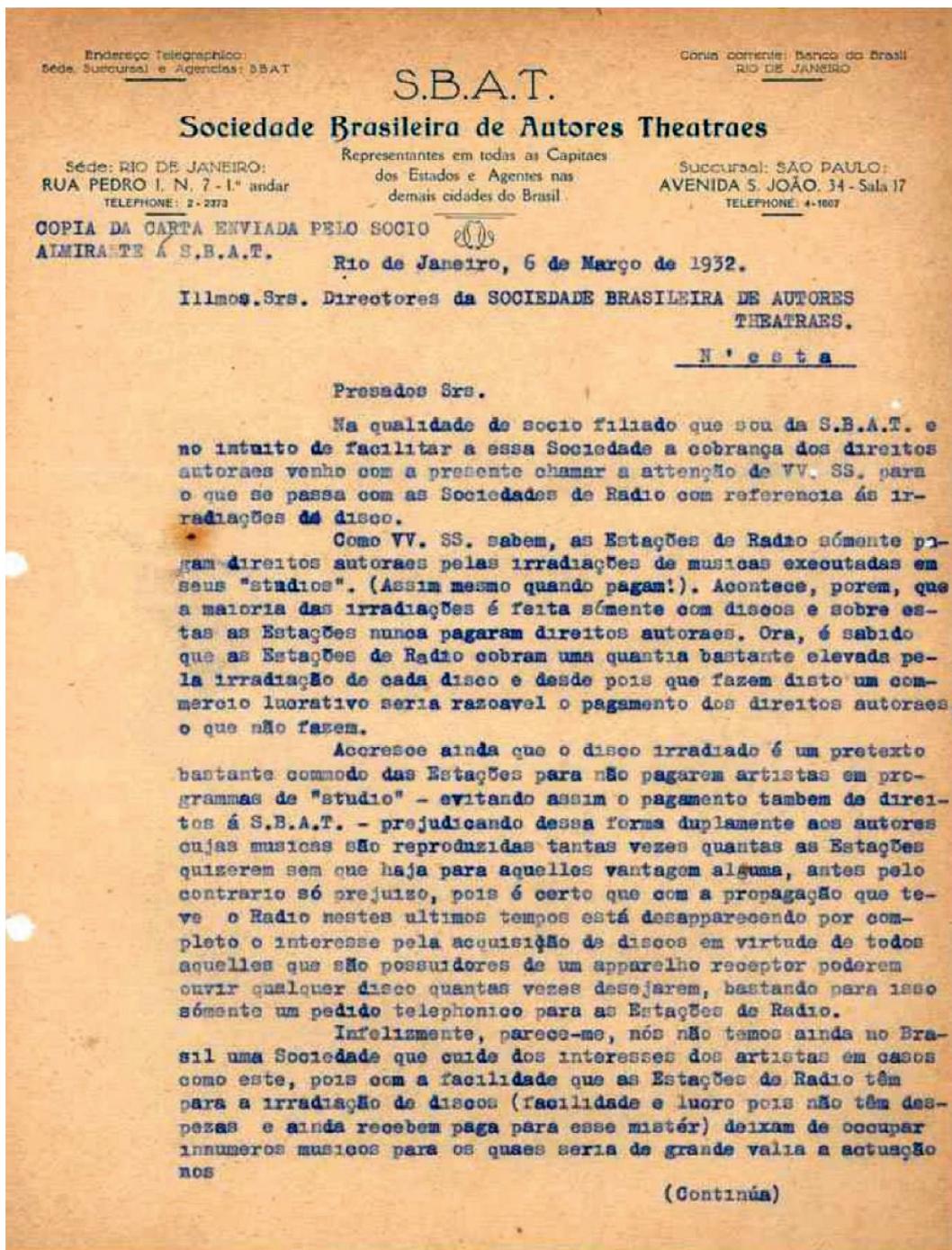


Figura 1 – Carta de Almirante à SBAT (p. 1)

(Disponível em fiocruz.br/radiosociedade)

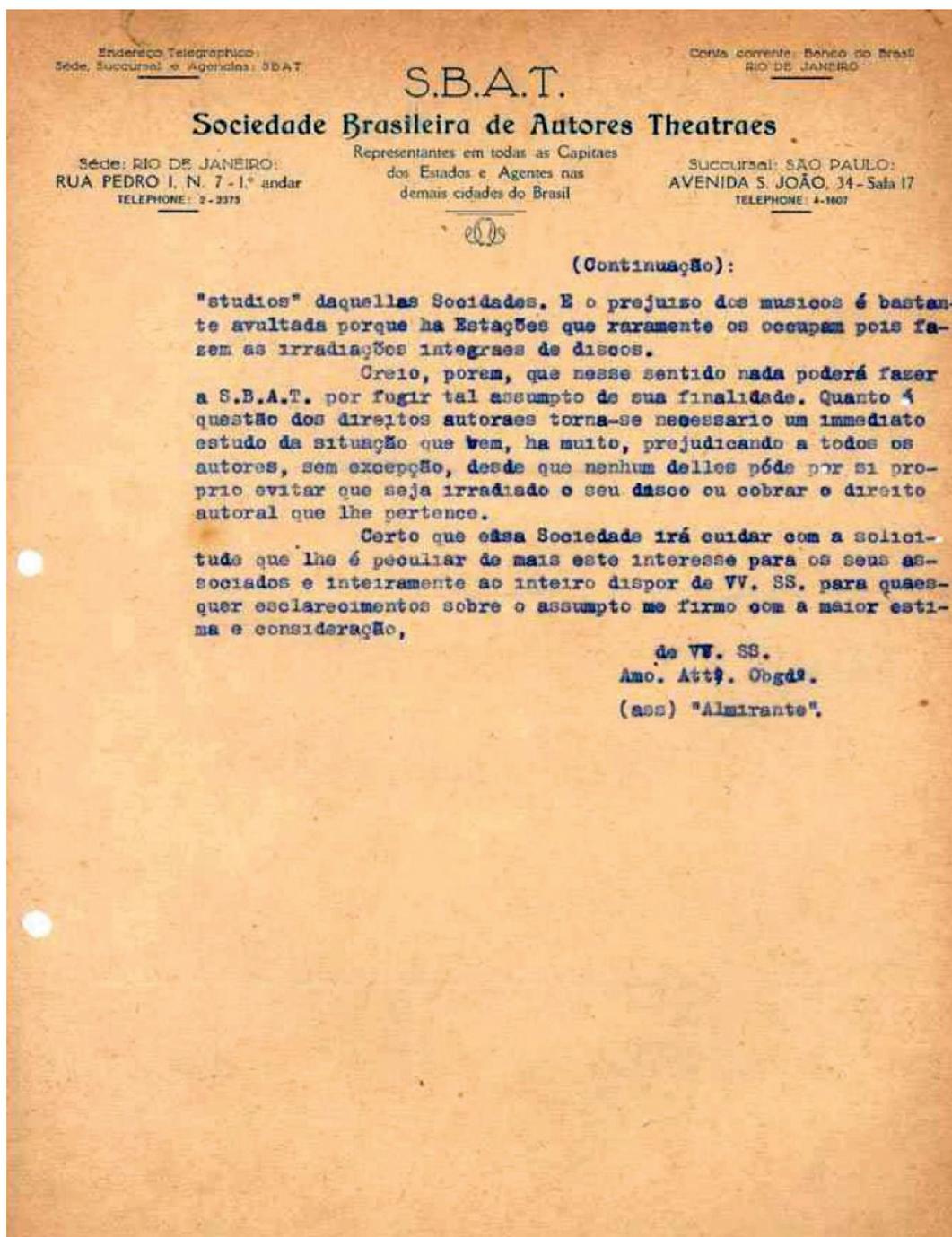


Figura 2 – Carta de Almirante à SBAT (p. 2)

(Disponível em fiocruz.br/radiosociedade)

Na carta, Almirante reclama que as emissoras não pagavam direitos autorais sobre a irradiação de discos, pagando – quando muito – apenas as transmissões “ao vivo”, o que representava uma pequena parte da programação. A SBAT – fundada em 1917 – tratava basicamente dos interesses teatrais, cujos direitos – em um pensamento elitista – eram

considerados significativamente como “grande direito”. A música, e principalmente seu segmento popular, eram tratados como “pequeno direito”, para além do que esse termo tenha de pejorativo. Em outras palavras: os direitos autorais sobre irradiações musicais eram mal pagos, acentuando ainda mais a aura de marginalidade e, por que não dizer, “romantismo” que cercava a produção musical de 1920/1930, ilustrada no senso comum da imagem boêmia que se tem do Café Nice: compositores como Noel Rosa batucariam caixas de fósforos enquanto compunham, desinteressadamente, sambas entre copos de cerveja.

Mal pagos realmente eram, mas o “romantismo” não ia muito além disso, embora visões imprecisas da “Época de Ouro” tenham subsistido até mesmo por elementos contemporâneos a ela, como Antônio Pinheiro da Silva, balconista da loja de discos “Ao Pingüim”, no Rio de Janeiro. Procurando acentuar o papel histórico de sua classe, ele afirmou em entrevista concedida em 1977: “No fundo, a gente determinava o sucesso. O Rádio se limitava a reproduzir as músicas que nós emprestavamos aos programadores” (In: CABRAL, 1990, p. 68). A mesma visão ingênua e nostálgica daquela época é compartilhada por Orlando Silva, para muitos um dos maiores cantores brasileiros de todos os tempos. Em entrevista concedida em 1973 o cantor entra em contradição com a opinião de Pinheiro da Silva:

Lembro-me de 1939, quando gravei de um lado a “Jardineira” e do outro “Meu consolo é você” e fui para Javari, no interior do estado do Rio. (...) Estava com a minha canequinha de leite num estábulo, quando o pessoal da fazenda, roceiro mesmo, veio me procurar para dizer que nunca tinha escutado coisa tão bonita na vida. É que já estava tocando no rádio. Antigamente não tinha esse negócio de pedir favores aos programadores, não. A rádio tocava o suplemento mensal da gravadora, sem que ninguém precisasse ficar com o disco embaixo do braço nos corredores. Não havia *disc-jockey*, programa especial nem programadores (In: VIEIRA, 2004, p. 91, grifo nosso).

Não por acaso, essas entrevistas foram concedidas em meados dos anos 1970, quando personagens do período da “Época de ouro” já se encontravam distantes do palco dos acontecimentos ou, no dizer mordaz de Luis Antonio Giron, “agradavelmente fossilizados” (GIRON, 2001), o que tornava a interpretação da “Velha Guarda” cada vez mais nostálgica e distorcida. Ao contrário do que se pensa comumente, a “matéria-prima” musical pagava seu quinhão monetário a cada fase da indústria cultural, e com o rádio não poderia ser diferente:

TABELLA DE PREÇOS

- 1) Anuncios e reclames intercalados nos numeros de programmas que não sejam os dos concertos vocaes e instrumentaes, normaes ou especiaes, serão cobrados ao preço minimo de 10\$000 por 20 palavras.
- 2) Anuncios e reclames intercalados nos numeros dos programmas de concertos vocaes e instrumentaes, normaes ou especiaes serão cobrados á razão de 100\$000 por 40 palavras.
- 3) Cada hora de concerto reclame custará Rs. 1:000\$000
- 4) Os discos de phonographo serão irradiados ao preço de 2\$000 cada um.
- 5) As conferencias, reclames descriptivos, chronicas - reclame, discursos de propaganda etc. serão cobrados a preço convencional.

Figura 3 – Tabela de preços de veiculação da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro no início dos anos 1930.

(Disponível em <fiocruz.br/radiosociedade>)

Pela tabela, vê-se que mesmo a Rádio Sociedade PRAA de Roquette Pinto não estava a salvo de cobrar, seja pela transmissão de concertos, conferências ou “discos de phonographo”. E o fazia ao custo de 2\$000 (dois mil réis) cada um, uma quantia relevante por apenas três minutos de

transmissão de uma face de disco. Cobrava-se o equivalente a um quilo de carne de primeira qualidade em 1931, enquanto uma empregada doméstica recebia por mês apenas 120\$000 (cento e vinte mil réis) (*Nosso Século*, 1980, v.3, p. 151).

Assim, vemos a importância capital que o disco assumiu na história da música popular brasileira a partir do surgimento da gravação elétrica, com maior fidelidade sonora (no Brasil, em 1927), e de sua divulgação através do rádio. Para atender ao público consumidor e manter a audiência e o lucro, as gravadoras (as maiores, Odeon e Victor) contrataram elementos que soubessem vestir as gravações com orquestrações que harmonizassem o popular e o erudito ao gosto do ouvinte. E o fizeram chamando a nata da época: na Odeon, o diretor artístico era Eduardo Souto, velho divulgador de antigos ranchos carnavalescos e editor musical. Sem preconceitos, sob sua direção, a Odeon gravou, na voz de Francisco Alves e outros, os sambas do novo estilo do Estácio que hoje são considerados o nascedouro do samba brasileiro tal e qual o conhecemos. Dentre eles, a já citada obra de Ismael Silva e Nilton Bastos, “Se você jurar”.

Paradoxalmente, essas gravações foram, em grande parte, realizadas com acompanhamento da orquestra Pan-American, uma *jazz-band* de repertório cosmopolita que realizava suas apresentações no elegante Cassino Copacabana e tinha por regente o judeu-russo Simon Bountman (GIRON, 2001).

A gravadora Victor (depois RCA Victor) iria mais além, contratando, em 1929, para diretor artístico o violonista Rogério Guimarães e para orchestrador Pixinguinha, este por 1:200\$000 (um conto e duzentos mil réis) por mês, um excelente salário, comparável, à época, ao de um médico bem estabelecido (*Nosso Século*, 1980, v.3, p. 151). Pixinguinha era desprendido de assuntos financeiros, mas, tal como um doutor, soube encontrar o tratamento exato, o ponto de equilíbrio para as gravações de música popular de então.

A contratação de Pixinguinha pela Victor representou a solução para um problema que a música popular brasileira, em geral, e o samba, em particular, enfrentavam nas gravadoras, cujas orquestras eram geralmente dirigidas por maestros estrangeiros, e constituídas em boa parte de instrumentistas também estrangeiros. No início da sua carreira, o compositor Ary Barroso foi um dos primeiros a protestar, não por xenofobismo, mas pela falta de bossa dos maestros e dos músicos para tocar a música nacional. Basta ouvir gravações feitas na época para observar que as orquestras não percebiam sequer que o samba havia mudado, que pouco tinha a ver com o ritmo amaxiado da década de 1920 (CABRAL, 1997, p. 127).

Vindo da escola dos chorões tradicionais e experiente em escrever para metais e bandas, o flautista Pixinguinha era um músico absolutamente senhor de sua técnica, embora em 1929 tivesse apenas 31 anos de idade e fosse considerado um veterano entre seus colegas de profissão, pois iniciara a carreira por volta de 1911. Em 1922, Pixinguinha esteve na Europa e na Argentina com seu grupo “Os Oito Batutas” (na França, “Les Batutes”) onde travou conhecimento com as últimas novidades em matéria de jazz. Meses depois, em sua volta ao Brasil, passou também a tocar saxofone e a utilizar bateria em seus grupos instrumentais, entre eles a Orquestra Típica Pixinguinha-Donga. E foi esse grupo, acrescido de João da Bahiana, Bonfiglio de Oliveira, Wantuil de Carvalho e outros, que Pixinguinha formou para gravações na Victor o Grupo da Guarda Velha, em 1931, e a orquestra Diabos do Céu, em 1933, praticamente com os mesmos elementos:

Pixinguinha abraçou as orquestrações de forma tão nítida e radical que se pode dizer, sem qualquer medo de errar, que foi ele o grande pioneiro da orquestração para a música popular brasileira. A canção carnavalesca deve a ele uma boa parcela do seu êxito, ao escrever arranjos com destacada participação da orquestra, criando introduções que ficaram famosas (como a de *O teu cabelo não nega*, por exemplo) e encontrando soluções inventivas para as músicas mais simples, ao utilizar muito bem a percussão e ao variar na base de modulações (op. cit., p. 127).

O nome “Diabos do Céu” é facilmente identificável por ser uma inversão do título – certamente proposital – do filme “Anjos do Inferno” (Hell’s Angels) (EUA.), drama de guerra de 1930, dirigido por Howard Hughes, estreado no Rio de Janeiro, no Cine Capitólio, em 18 de maio de 1931 (*A Noite*, 14 mai. 1931, p.5, disponível em <www.memoria.bn.br>). A origem do nome “Grupo da Guarda Velha”, no entanto, é de elucidação controversa. Segundo Sérgio Cabral,

Guarda Velha era uma expressão já incorporada ao linguajar do povo para identificar manifestações tradicionais, coisas antigas. O quartel da Guarda Nacional instalado no local onde, mais tarde, foi construída a Avenida 13 de maio, no centro do Rio de Janeiro, ganhou esse nome de Guarda Velha. O mesmo nome passou a designar depois uma marca de cerveja (...) Assim, Pixinguinha, então com 34 anos, e seus companheiros, ao darem o nome de Guarda Velha ao conjunto, queriam vê-lo comprometido com a música tradicional (1997, p. 133).

A pesquisadora Virgínia Bessa, ao contrário, afirma que:

O nome “Guarda Velha” deu origem a inúmeras discussões entre os pesquisadores. Muitos tendem a associá-lo com a expressão “Velha Guarda”, utilizada para identificar os bastiões da tradição musical do país. No entanto, é pouco provável que músicos então na faixa dos 30 anos atribuíssem a si

mesmos esse papel. Embora assumissem uma função de preservadores dos gêneros musicais brasileiros, faziam-no através de uma música que, apesar de tradicional, também era “nova”, estilizada (2010, p. 197).

Somos partidários da opinião de Virgínia Bessa, pois o conceito de “Velha Guarda” para identificar tradições musicais no Brasil muito deve a sua consolidação ao trabalho posterior de Almirante no rádio nos anos 1940, afirmando-se em definitivo a partir dos anos 1950/60, em oposição ao surgimento do mercado musical dirigido à juventude, com o *rock* e, posteriormente, a “Jovem Guarda”.

Ademais, Pixinguinha e seus companheiros eram jovens nos idos de 1930, e tão populares quanto seus colegas da Victor e de outras gravadoras. Se seu modo de orquestrar passou a ser tão imitado – e de fato era, criando um padrão musical à época –, por que seus rivais também não se arvoraram como “Velhos”? Devemos lembrar que o material com que Pixinguinha e seus colegas trabalhavam, apesar de ser brilhante, hoje considerado clássico, canônico e eterno na história na MPB era, ao ouvido do público dos anos 1930, apenas música popular para consumo imediato, nas vitrolas, no rádio, nos bailes, com a volatilidade exigida pela cultura de massa: padronizada e perecível, em que a obsolescência programada de uma marchinha ou samba era determinada pelo próximo suplemento, pela próxima moda, pelo próximo carnaval. E embora Pixinguinha orquestras-se outros gêneros (canções, valsa lentas, batuques, etc.), os sambas e marchas representavam mais de 50% do repertório gravado na década de 1930 (SEVERIANO; MELLO, 1999, p.86). Dessa forma, cremos que, mesmo presos às raízes tradicionais, populares e folclóricas, Pixinguinha e seus companheiros tinham também a preocupação de oferecer um produto moderno, atraente, facilmente consumível, assim exigido pela gravadora RCA Victor, para a qual trabalhavam submetidos a um contrato draconiano.

Da mesma maneira como Pixinguinha e Donga (Ernesto dos Santos) batizaram, em fins de 1932, sua orquestra com o nome de “Diabos do Céu”, aproveitando por inversão o sucesso do filme de ação “Anjos do inferno”, é absolutamente provável, neste contexto, que tenham nomeado sua primitiva orquestra na RCA Victor como “Guarda Velha”, baseados na música tema do filme “O bem amado” (*Devil-May-Care*) (EUA), de 1929, dirigido por Sidney Franklin, um drama musical napoleônico estrelado pelo então popularíssimo astro Ramon Novarro. O filme esteve em cartaz no Cine Palácio, no Rio de Janeiro, em junho de 1930 (*A Noite*, 16 jun., 1930 p. 2, disponível em <www.memoria.bn.br>). A música tema de “O bem amado” chamava-se justamente “March of the Old Guard”, ou seja, a “Marcha da Velha Guarda”.

A marca "Diabos do Céu" acabou por pertencer à RCA Victor, que a utilizou para denominar pequenos conjuntos regionais mesmo após Pixinguinha deixar a gravadora, por volta de 1941 (VIERA, 2004, p. 180). A marca "Guarda Velha", no entanto, foi motivo de pedido de registro no Departamento Nacional da Indústria por seu amigo Donga em 1933 (CABRAL, 1997, p. 133). Curiosamente, o mesmo Donga que em 1916 entraria para a história ao registrar na Biblioteca Nacional a autoria do samba de criação coletiva "Pelo telefone", o primeiro a obter real consagração popular e ser considerado (erroneamente) o primeiro samba gravado.

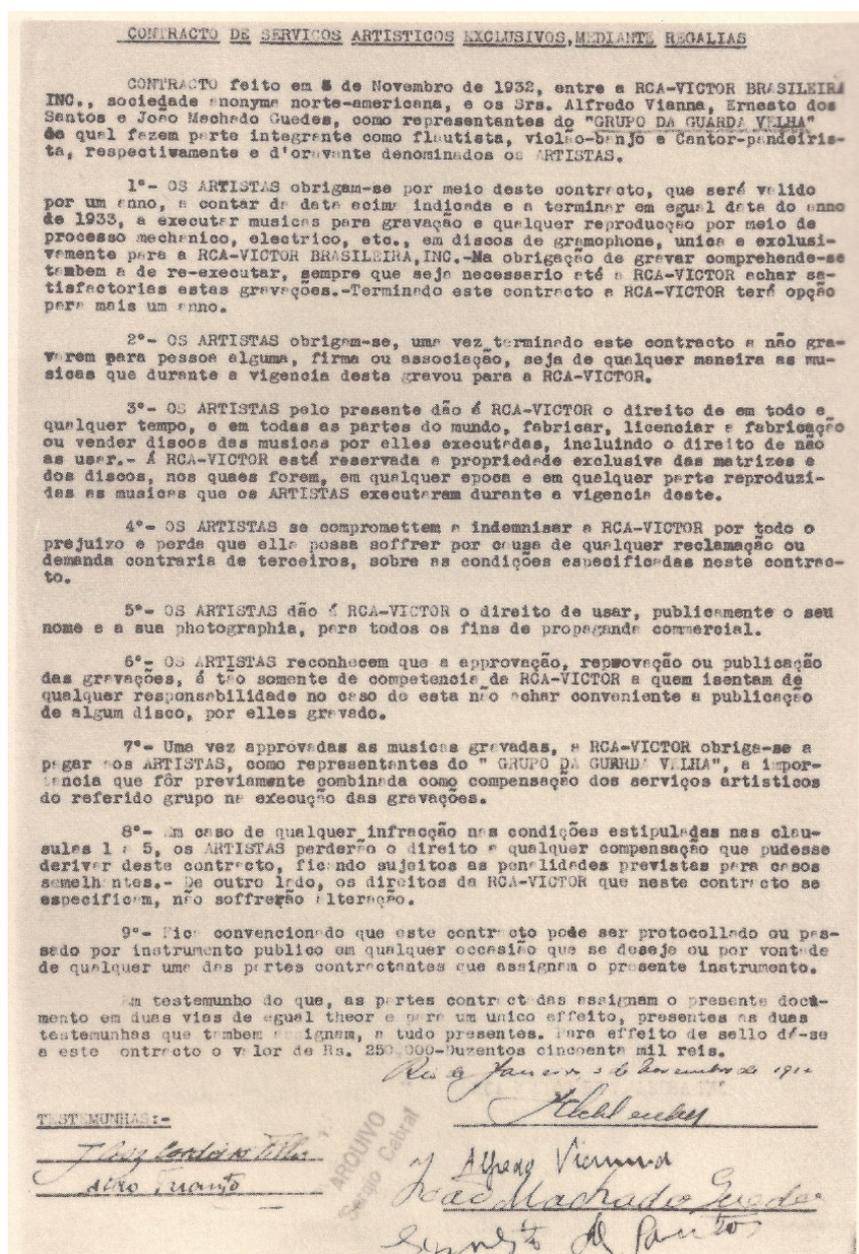


Figura 4 – contrato do Grupo da Guarda Velha com a RCA Victor
(In: CABRAL, 1997, p. 150)



Figura 5 – Disco Columbia, gravado em 23 dez. 1929
(Acervo do autor)



Figura 6 – disco Victor, gravado em 23 dez. 1932
(Acervo do autor)

O modo de orquestrar de Pixinguinha na linha de produção das gravadoras seguia um esquema que, ao longo dos anos 1930, constituiu-se em uma “caligrafia sonora” (GIRON, 2001) que traçou o perfil da música da época, em especial a dançante e carnavalesca. Segundo a pesquisadora Virgínia Bessa, “no processo de desenvolvimento de uma linguagem fonogênica” (2010, p. 206) buscou-se um padrão de estruturação que poderíamos resumir da seguinte forma: 1- a orquestra executa a introdução; 2- em seguida, o cantor e o coro dizem o refrão, seguido da segunda e, eventualmente, da terceira parte da letra; 3- a orquestra executa o refrão seguido da melodia da segunda parte; 4- retorna para o cantor ou coro, que cantam o refrão; 5- por fim, a orquestra executa a coda, ou finalização, de melodia idêntica à introdução. Nas orquestrações de Pixinguinha (e depois de Radamés Gnattali na Victor), a parte instrumental correspondente ao item 3 e sua passagem para o 4 era realizada em tonalidade mais alta do que a do cantor. “Nesses casos, para atingir o novo tom, a orquestra realizava uma pequena ponte modulatória de quatro a oito compassos” (op. cit., p. 206). Esse foi um esquema repetido à exaustão, uma fórmula padrão de orquestrar centenas de sambas e marchas no decorrer da década. Em termos técnicos, especificamente sobre a mudança de tom entre a parte cantada e a instrumental, é bastante elucidativo o comentário do maestro Nestor de Hollanda Cavalcanti sobre o arranjo de um samba gravado por Orlando Silva em 1942:

Na verdade, o título da música é *Aos Pés da Cruz*, de Zé da Zilda e Marino Pinto. Vi a postagem da prima Ana de Hollanda, e, enquanto escutava a música, resolvi brincar um pouco com ela, especulando levemente sobre o arranjo. Este é muito bom, feito por quem sabia escrever para a banda que acompanha Orlando Silva. Mas, como acontece na maioria absoluta das gravações antigas, lamentavelmente não há o crédito para o arranjador. A música está em si bemol, modulando para lá bemol, de forma brusca, comum neste tipo de orquestração, para realizar uma parte exclusivamente instrumental. Retorna ao si bemol de maneira mais suave, para a volta do cantor. Isso é o que está lá. A especulação leviana é o que segue.

O tom original em que a música foi apresentada ao arranjador desconhecido deve ter sido lá maior. Um dos autores, o Zé da Zilda, além de compositor e cantor, tocava violão. Todo violonista acompanhador prefere tons como lá, mi, sol, ré, dó (maior), porque são melhores para a ressonância do instrumento (mais cordas soltas) e, principalmente, não utilizam muitas pestanas. O tom de lá maior era bom para o Zé e o Orlando, mas não para a banda. Nosso desconhecido arranjador, como faria todo arranjador, ao escrever já colocou dois bemóis na clave (subindo meio tom), argumentando para o cantor que daria mais brilho à sua voz e à música. Orlando Silva tinha grande extensão vocal, lá ou si bemol não faria diferença para ele. Zé da Zilda não ia cantar mesmo na gravação. E o pessoal dos sopros não teve de encarar três sustenidos na clave. Enfim, todos ficaram contentes, nós também. E vivemos todos felizes para sempre! (CAVALCANTI, 2014, grifo nosso).

O “arranjador desconhecido e banda” referido por Cavalcanti é, no caso, o conjunto “Passos e sua orquestra”, nome corriqueiro nos selos dos discos Victor no início dos anos 1940, época em que Pixinguinha abandonou temporariamente as orquestrações e voltava-se ao choro; seu colega Radamés Gnattali passou a escrever para a gravadora Columbia enquanto continuava seu trabalho de regente na Rádio Nacional do Rio de Janeiro (Vieira, 2004, p. 168).

O arranjo do maestro Passos é um exemplo prático de que o esquema de criação de Pixinguinha inspirou vários seguidores, emoldurando as composições dos anos 1930 e parte dos 1940 dentro dos padrões exigidos pela gravadora Victor.

As orquestrações colaboraram sendo o elo de adorno entre a produção das classes subalternas e o público consumidor de classe média, comprador de discos, em um processo que se iniciaria com as orquestrações de Pixinguinha em 1929 e teria seu ápice dez anos depois, com a orquestração escrita por Radamés Gnattali para “Aquarela do Brasil”, nos moldes das Big-Bands:

Aquarela do Brasil estava sendo feita para o ‘mundo se admirar’ e nesse sentido atuava emblematicamente no processo de educar e civilizar o samba, onde as tradições se modernizavam no próprio discurso musical (...). Vestir o samba com um smoking musical fazia parte do processo de transformação do samba em música civilizada. (FENERICK, 2002, p. 71)

Paradoxalmente, essa vestimenta, somada à perda do “romantismo” de uma era – exemplificada na criação das sociedades arrecadadoras de direitos autorais a partir de 1942 (UBC, SBACEM etc.) – seriam os responsáveis pelo fim da “Época de Ouro” da música brasileira, invadida por falsos valores – principalmente no repertório carnavalesco – ávidos pelo lucro fácil que um sucesso no disco e no rádio proporcionaria. “Esses fatos mostram muito bem como funcionavam os subterrâneos do Café Nice, as lutas imensas que ali se travavam contra a péssima espécie de gente que infestava o meio musical” (HOLANDA, 1969, p. 92). Nesse cenário, vários nomes importantes deixaram de compor ou diminuíram significativamente sua produção. Lamartine Babo – célebre compositor de dezenas de marchas orquestradas por Pixinguinha – foi um dos que, a partir de 1939, dedicou a maior parte de seu tempo à carreira de produtor radiofônico e foi ser secretário de sociedades de direitos. Ary Vasconcelos, Jairo Severiano e demais pesquisadores basilares da história da música brasileira são unânimes em fixar o ano de 1945 como o fim da “Época de Ouro” da música brasileira, não por coincidência, o ano da morte do compositor Custódio Mesquita, aos 35 anos de idade; o ano do fim da Segunda Guerra Mundial e da queda de Vargas. Ainda segundo Severiano e Mello, “o fim

deste período se dá em razão do declínio da maioria dos artistas que pertenciam à geração de trinta, refletindo em seus trabalhos uma insistência no uso de fórmulas já esgotadas. Por outro lado, não há na ocasião uma renovação de valores à altura dos que começavam a sair de cena. Iniciava-se, então, a era do baião e do pré-bossanovismo que levaria a MPB à modernidade” (1999, p. 89, grifo nosso).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O período conhecido por “Velha Guarda” chegou até os nossos dias envolto em uma profunda imagem de “inocência” e “romantismo”, em que compositores, músicos e radialistas exerceriam suas funções por diletantismo. Foi cultuado por programas de rádio de sabor nostálgico, em que o olhar saudosista desassociou a produção musical do período de acontecimentos econômicos e políticos, sem levar em conta que, se o termo “Velha Guarda” é usado genericamente para designar músicas antigas, o termo “Época de Ouro” vai além de um tempo de genialidade musical. Seu espaço de tempo (1929-1945), não por acaso, está compreendido entre dois marcos temporais importantes: a Grande Depressão e o fim da Segunda Guerra Mundial. Ambos os acontecimentos fizeram com que as multinacionais da mídia (filmes, discos) voltassem seu olhar para o público consumidor da América Latina; primeiro para obtenção de mercado (com a vinda de gravadoras estrangeiras para o Brasil), depois com a sua consolidação (com o envio de repertório norte-americano gravado e pronto para distribuição). Nesse ínterim houve a necessidade de criar um padrão de produção musical de fácil assimilação, que mesclasse sem choques o que havia de folclórico, popular e erudito, gerando um produto de grande aceitação.

O genial Pixinguinha fez parte desse processo de forma não intencional. Embora fosse ligado às raízes tradicionais, não era um homem saudosista, preso às glórias do passado. Nem tampouco um homem que aspirasse ao futuro, que supusesse que suas composições e orquestrações seriam cultuadas décadas e décadas depois. Esse culto teria suas bases fundada por Almirante, que ajudou a criar o recorte e a imagem da “Velha Guarda”. Pixinguinha foi sobretudo um homem de seu tempo, que ajudou a criar um padrão sonoro pelo qual aquela época tornou-se conhecida e lembrada. Não foi o único mas, sem dúvida, foi o melhor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIM ERA O RÁDIO. *PRK-30*. Fita Cassete. Rio de Janeiro: Collectors, [s.d].
- BAKHTIN, N. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- BESSA, V. A. *A escuta singular de Pixinguinha: História e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010.
- CABRAL, S. *Pixinguinha, vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.
- _____. *No tempo de Almirante: uma história do Rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- CAVALCANTI, N. H. “Na verdade, o título da música é Aos Pés da Cruz...”. Rio de Janeiro, 09 ago. 2014. Facebook. Disponível em: <www.facebook.com/nhcavalcanti?fref=ts>. Acesso em: 08 ago. 2014.
- COELHO, T. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- CONVERSA de botequim. Direção: Lacerda, Luiz Carlos: Cinesul, 1972 (10 min.). Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=AASid27VesA>. Acesso em: 08 fev. 2016.
- FENERICK, J. A. *Nem no morro, nem na cidade: as transformações do samba e da indústria cultural*. São Paulo: FFLCH-USP, 2002.
- GIRON, L. A. *O fino do samba*. São Paulo: 34, 2001.
- GOMES, A. H. C. *A [Re] configuração do discurso do samba*. Curitiba: CRV, 2014.
- HOLANDA, N. *Memórias do Café Nice: subterrâneos da música popular e da vida boêmia do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Conquista, 1969.
- LIMA, G. S. *Almirante, “a mais alta patente do rádio”, e a construção da história da música popular brasileira (1938-1958)*. São Paulo: Alameda, 2014.
- NOSSO SÉCULO. São Paulo: Abril Cultural, 1980, 3v.
- SEVERIANO, J.; MELLO, Z. H. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo: Editora 34, 1999, 2v.
- ROCHA, F. *Figurações do ritmo: da sala do cinema ao salão de baile*. São Paulo: EDUSP, 2012.
- ROSA, N.; GOGLIANO, O. *Feitio de oração*, 1933. Disponível em: <www.cifrantiga3.blogspot.com.br/2006/04/feitio-de-orao.html>. Acesso em: 14 fev. 2016.
- TINHORÃO, J. R. *O samba agora vai: a farsa da música popular brasileira no exterior*. Rio de Janeiro: JCM, 1969.
- VASCONCELOS, A. *Panorama da música brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1964. 2 v.

O RISO, O POPULAR, HIBRIDISMO CULTURAL E A CONTRIBUIÇÃO DAS REVISTAS O SACY E O PIRRALHO PARA A CULTURA NACIONAL

Arlete Fonseca de Andrade¹

RESUMO

Este artigo pretende abordar concepções históricas e culturais do riso, patrimônio da humanidade, da cultura popular, da hibridação e da contribuição dos periódicos publicados entre os anos de 1910 e 1920, com destaque para as revistas *O Sacy*, fundada por Cornélio Pires, e *O Pirralho*, fundada por Oswald de Andrade. O referencial teórico partirá do pensamento filosófico da antiguidade e dos estudos culturais contemporâneos.

Palavras-chave: riso, cultura popular, hibridação.

ABSTRACT

This article aims to address historical and cultural conceptions of laughter, world heritage, popular culture, hybridization and the contribution of periodicals published between the years 1910 and 1920, highlighting *O Sacy*, founded by Cornelius Pires, and *O Pirralho* (The Brat) founded by Oswald de Andrade. The theoretical depart from the philosophical thought of antiquity and contemporary cultural studies.

Keywords : laughter, popular culture, hybridization.

¹ Arlete Fonseca de Andrade é graduada em Ciências Políticas e Sociais pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo – FESPSP, fez mestrado em Psicologia Social e doutorado em Ciências Sociais, área de concentração em Antropologia na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, com auxílio da CAPES, sobre Cornélio Pires e a cultura caipira no cenário hegemônico da cultura brasileira. Contato: arletefonseca@hotmail.com



Figura 1 – Capa da revista *O Sacy*. Edição de 12 de fevereiro de 1926. Acervo da Biblioteca Mário de Andrade. Ilustração: Voltolino.²

O riso é uma das expressões mais antigas presentes na história da humanidade. Somente o homem dispõe dessa expressão dentre todas as espécies de animais. No entanto, desde os primeiros registros de que se tem notícia, principalmente na cultura ocidental, seus desígnios sempre foram de cunho negativo. Basta analisar alguns textos da antiguidade para perceber a conotação marginal que lhe foi atribuída. Um fator que corrobora é o incômodo que sempre despertou nas classes hegemônicas em relação àqueles que não se limitavam a expressá-lo devido a seu viés libertador, pois, sem esforço, de acordo com Oswald de Andrade, o riso “deflagra um estado de contenção, dribla o nervosismo, os autoritarismos e a pose. Instaura o insólito, o bizarro, o anormal” (ANDRADE, 2001).

² Na capa pode-se ler, na parte inferior: *Está na Hora - “Carnavalendo o anno inteiro, “O Sacy” não se encoruja! Faz o ..., a cavorteira, mas a baldes d’agua suja...”*

A notar, vários filósofos gregos, como Eurípedes, Homero, Sócrates, Aristóteles, entre outros, escreveram sobre a natureza do riso. Eurípedes, por exemplo, em um fragmento da “Melanipeia”, refere-se ao riso da zombaria e o condena pelo caráter maldoso e brutal que exerce sobre aqueles que não possuem sábios pensamentos e recorrem a essa forma para se expressar. Já Homero o descreve como duro e agressivo, e Sócrates, como irônico, a serviço da busca pela verdade.

Aristóteles afirma que o homem “é o único animal que ri” e que “nenhum animal ri, exceto o homem”; “o riso existe nele – e só nele – em estado potencial, mas pode haver um homem sem nunca rir” (MINOIS, 2003, p. 72). O filósofo também menciona em seus escritos que há pessoas que nunca se expressam pelo riso e não apreciam brincadeiras. Seu excesso, adverte, pertence aos bufões. Assim, o ideal é o riso domesticado que expressa o equilíbrio daqueles que integram a “boa sociedade”. O riso aberto e escancarado, deve-se deixá-lo em seu lugar de pertencimento, as classes inferiores. As representações cômicas também não são apreciadas, pois pertencem a um gênero literário inferior, diferente da tragédia, que enobrece o espírito humano (MINOIS, 2003, p. 73). Essa tendência ao não reconhecimento do humor, da comédia, tem fundamento na natureza primária do homem - em processo civilizatório - além do aspecto satírico que dribla situações de conflito nas relações sociais, no abuso de poder e no autoritarismo. Com o decorrer do tempo, o riso passa a adquirir diferentes conotações, mas o aspecto negativo permanece.

Na Idade Média, por exemplo, ele foi condenado, mas em outra ordem, associado ao profano, ao pecado, e restrito às camadas populares, permitindo-se evoluir fora do controle hegemônico.

Desde os períodos mais remotos, a história nos revela que o homem estruturou a sociedade – suas relações e espaços sociais – em segmentos: dominador/dominado, erudito/popular, urbano/rural, tradicional/moderno, entre outras categorias, pela conquista de poder. Nesse contexto, há diversos estudos e diversas correntes teóricas nas ciências humanas e sociais que argumentam a respeito; dentre eles, destacam-se os conceitos de hibridação³ (CANCLINI, 2006) e linguagens (BAKHTIN, 1987), relevantes para entendermos os processos que levaram a tais estruturas.

3 “Há alguns autores que fazem a crítica de usar a palavra hibridação relativo a sociedade e a cultura, pois mencionam que esta palavra no uso da biologia leva a infecundação como é o caso da mula, porém, há outros autores que mencionam que a hibridação leva algumas espécies de plantas tornarem-se mais férteis e melhorar sua sobrevivência e adaptação climática. No entanto, não há porque ficar preso às concepções biológicas. Reprodução tem por exemplo conotações biológicas e sociais; reprodução social, econômica, cultural e de outro, reprodução sexual.” (CANCLINI, 2006).

Começamos pela hibridação que trata da relação entre diferentes povos em diferentes territórios, em função dos deslocamentos e das rotas migratórias e a contribuição de diferentes culturas nos processos interétnicos, cruzamentos de fronteiras que “modificaram conceitos sobre identidade, cultura, diferença, desigualdade, multiculturalismo” (CANCLINI, 2006, XVII), e nas línguas, que desde a modernidade coexistem e por isso não são puras. Porém, se o hibridismo cultural contribuiu na inter-relação entre diferentes culturas e suas práticas, também resultou em conflitos no que se refere à ocupação de espaços de pertencimento, identidade e territorialidade. Os conflitos étnicos e culturais nesta base excluíram populações migratórias do processo de pertencimento e desenvolvimento local – cidades, estados, países, grupos, classes – por grupos hegemônicos, resultando na necessidade de reinventar/recriar o mundo que habitam, com suas práticas, dimensões, expressão e convivência que muitos estudiosos irão denominar de popular, e o riso faz parte dessa dimensão.

O filósofo Mikhail Bakhtin, em sua obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, traz um estudo aprofundado sobre a dimensão do riso, apontando para questões importantes dos estudos culturais não explorados, e dirá que graças à sua existência “extraoficial”, o riso irá se distinguir por seu radicalismo, liberdade e lucidez, exercendo sua função de forma autônoma, liberta do controle das autoridades. “O riso é um mundo complexo que nos permite penetrar na natureza profunda do ser humano e também da própria arte e literatura satírica de todos os tempos” (BAKHTIN, 1987).

Bakhtin também analisa a cultura popular e o riso por meio da carnavalização, que tem como mote principal a comicidade como ato de transformação das relações sociais e de poder. Desde os tempos mais antigos, o riso contempla uma das fontes de inspiração de uma nova vida cotidiana, pois o princípio carnavalesco irá abolir as hierarquias e nivelar todas as classes sociais livres de regras e das restrições sociais convencionais durante sua manifestação. Bakhtin nos revela ainda que

Durante o carnaval, tudo o que é marginalizado e excluído – o insano, o escandaloso, o aleatório – se torna o centro de toda atenção nas relações sociais, numa explosão libertadora. O princípio corpóreo material – fome, sede, defecação, copulação – torna-se uma força positivamente corrosiva, e o riso festivo celebra uma vitória simbólica sobre a morte, sobre tudo o que é considerado sagrado, sobre tudo aquilo que oprime e restringe (STAM, 1992, p. 43).

Além do carnaval, as lutas de classes, força motriz das grandes revoluções, contribuíram para que a cultura popular conquistasse seu protagonismo e sua autonomia, como ocorreu na Revolução Francesa, com o colapso e derrubada da monarquia absoluta pelos movimentos políticos, de massa, e de camponeses. Porém, essa conquista não impediu deformações do riso popular e da arte satírica com o nascimento do romantismo no

campo literário do século XVIII, incutindo novamente conceitos e ideias negativas vindas da estética burguesa da idade moderna.⁴

Sobre cultura, principalmente o aspecto popular, há um grande debate e uma série de estudos em diferentes segmentos. No campo literário e filosófico (BAKHTIN), nos estudos híbridos (CANCLINI) e no histórico (BURKE). Burke diz que cultura no tempo e espaço é a “cultura não oficial, a cultura da não elite” das classes subalternas, como bem denominou o filósofo Antonio Gramsci. A não elite no início da Idade Moderna na Europa era composta por “todo um conjunto de grupos sociais mais ou menos definidos, entre os quais se destacavam os artesãos e os camponeses” (BURKE, 2010, p. 11).

O sentido de povo foi descoberto tardiamente pelos intelectuais, entre o final do século XVIII e o começo do XIX, sendo necessário ressignificar o conceito de cultura, pois antes designava “a arte, literatura, música e não seria incorreto descrever os folcloristas do século XIX como buscando equivalentes populares da música clássica, da arte acadêmica e assim por diante” (BURKE, 2010, p. 22).

Relativizando tais pensamentos com as transformações históricas e culturais que ocorreram em São Paulo no final do século XIX e começo do século XX, nota-se que a cidade passava por uma grande transição. Ainda não deixara de ser província, com suas características coloniais, mas já convivía com a rápida modernização e vivência cotidiana de uma diversidade cultural decorrente da imigração, ex-escravos, fazendeiros, caipiras, intelectuais, artistas, burguesia, políticos, entre outros, como bem descreveu Maria Odila Silva Dias sobre o convívio e conflito entre mundos adversos e suas complexidades:

(...) um mundo não substitui o outro, mas foi sutilmente brotando um de dentro do outro, sob formas de convívio assíduo, às vezes de concorrência aberta, outras de preconceitos disfarçados, porém sobrepostos num entrelaçar de simultaneidades de tempos sociais que se cruzaram e se urdiram juntos na urbanização incipiente de São Paulo no pré-guerra (SALIBA, 2002, p. 155).

Essa nova dimensão que brota na sociedade brasileira possibilitou a abertura de um novo espaço no pensamento e na criação sobre a cultura nacional. Nesse contexto de transição, temos nas artes expressões que fogem da estética burguesa, articulando a irreverência do popular e do folclórico. Na literatura brasileira, por exemplo, encontramos vários

⁴ A Idade Moderna é um período específico da História do Ocidente. Destaca-se das demais por ter sido um período de transição por excelência. Tradicionalmente, aceita-se o início estabelecido pelos historiadores franceses em 29 de maio de 1453, quando ocorreu a tomada de Constantinopla pelos turcos otomanos, e o término com a Revolução Francesa, em 14 de julho de 1789.

exemplos no final do romantismo. *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, que originalmente foi publicado em folhetins no *Correio Mercantil* do Rio de Janeiro, entre 1852 e 1853, é um exemplo da linguagem no romance que incorpora a fala da rua, das classes populares, rompendo com os padrões românticos que retratavam os ambientes da aristocracia.

No aspecto folclórico, temos Pedro Malasartes, personagem famoso nos contos populares da cultura ibérica e brasileira, que personifica o sujeito bom de conversa e com “jeitinho” engana as pessoas pelas regiões onde passa. “Malasartes” vem do espanhol *malas artes* (literalmente, “artes más”), que significa “travessuras” ou, no limite, “malandrags”. Além da literatura, merecem destaque os periódicos na imprensa brasileira que por meio da sátira fazem uma crítica ao cenário político e social da época, como também as contradições da existência de uma cultura e identidade nacional, relativizando a consciência do homem brasileiro, entre “o que se pensa” e “o que se é”.

Sobre a atuação da imprensa, Burke dirá que durante muito tempo “a imprensa solapou a cultura oral tradicional: mas, nesse processo, também registrou grande parte dela, tornando conveniente começar quando os primeiros folhetins e brochuras estavam saindo do prelo” (BURKE, 2010, p. 13). Nesse sentido, o começo da imprensa no Brasil revelou uma atuação importante nas primeiras publicações dos folhetins e periódicos com suas críticas e caricaturas no campo político e social em relação às classes dominantes.

Em 1822, nasce a primeira caricatura nacional publicada na gazeta pernambucana *O Maribondo*, denunciando de forma crítica pelo viés da comicidade a situação colonial no país e a relação entre portugueses e brasileiros.

Descoberta pelo historiador Luciano Magno, esta primeira caricatura foi publicada às vésperas da proclamação da independência, e ilustra um homem corcunda atormentado por um enxame de marimbondos representando as divergências entre brasileiros (os insetos) e portugueses. Inicia-se, assim, o tom irônico e crítico da caricatura no Brasil. Porém, acreditava-se até então que o marco inicial da caricatura era a de Manuel Araújo Porto-Alegre, publicada no periódico *Lanterna Mágica*, de 1837. No entanto, Porto-Alegre é considerado o primeiro profissional do gênero, autor, organizador e animador das artes plásticas no Brasil do século XIX.



Figura 2 – Capa da Revista *O Maribondo*⁵



Figura 3 - Caricatura no *Jornal do Commercio*⁶

A caricatura é uma expressão artística popular dotada de humor, que retrata com distorções e exageros no desenho situações e circunstâncias individuais e sociais em relação a vícios, hábitos e costumes de um indivíduo e/ou padrões morais, estéticos e políticos, na intenção de contestar as contradições e imposições hegemônicas a toda sociedade.

No Brasil, seu surgimento tinha a intenção de ironizar os descaminhos da monarquia nas questões político-sociais. Na sequência da gazeta *O Maribondo*, outros periódicos e outras revistas começaram a surgir, ilustrando as ironias no mesmo seguimento dos fatos políticos da época. Até o nome batizado por seus fundadores tem conotação irônica e de palavras

⁵ Primeira caricatura brasileira. “O Maribondo”, em 25 de julho de 1822, por desenhista anônimo. Na imagem, um corcunda representa os portugueses, atacado por um enxame de maribondos: os brasileiros. Trata-se de uma crítica política aos lusitanos e à situação colonial do país, a dois meses de sua independência. A imagem foi descoberta pelo historiador Luciano Magno, autor de *A História da Caricatura Brasileira*.

⁶ “Tida por muito tempo como a primeira caricatura brasileira, esta charge foi publicada por Manoel de Araújo Porto-Alegre, poeta e integrante do Romantismo. Satiriza a nomeação do jornalista Justiniano José da Rocha para o cargo de Diretor do Correio Oficial. A legenda começa assim: “Quem quer; Quem quer redigir O Correio Oficial! Paga-se bem. Todos fogem?! Nunca se viu coisa igual.” Foi veiculada pelo *Jornal do Commercio* em 14 de dezembro de 1837.”

comuns no cotidiano das classes populares, como se pode notar em alguns deles: *O Carcundão*, *O Carapuço*, *A Mutuca Picante*, *O Maribondo*, *O Sacy*, *O Pirralho*, *O Mequetrefe*, *A Careta*, *Fon-Fon*, entre outros.

Esses periódicos são o registro dos fatos e contextos históricos, políticos e sociais de uma época no Brasil. A partir deles, tem-se uma verdadeira crônica da história traçada com humor por artistas, jornalistas e colaboradores. Uma maneira de “dar o recado” sobre o que ocorria na sociedade e “suavizar” possíveis tensões e conflitos sociais entre classes.

No modernismo, essas questões ganham força e popularidade, e na literatura temos *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, que despeja um humor ácido sobre as tradições e os valores da burguesia paulistana, e *Macunaíma*, de Mário de Andrade, que retrata o herói sem caráter ou o anti-herói que tem como frase característica “Ai que preguiça”⁷, com seus mitos, lendas e provérbios populares do folclore nacional.

As *Estrambóticas Aventuras de Joaquim Bentinho* – O Queima Campo de Cornélio Pires também é outro exemplo do cômico e da linguagem popular na literatura. Joaquim Bentinho a princípio parece uma versão nacional de Pedro Malasartes, mas observando de perto esses dois personagens, Bentinho está como narrador das anedotas, o contador de “causos”, utilizando todas as possibilidades da narrativa oral, além do pitoresco e da mentira (SALIBA, 2002, p. 184).

Além do aspecto literário, a imprensa nacional, com a publicação de diversos periódicos, contribuiu também para a abertura de novas expressões, linguagens e humor. Alguns deles ainda circulavam no século XIX, na fase do Modernismo, e novos surgiram, como *O Sacy* e *O Pirralho*, que aqui terão destaque.

O Pirralho (1911-1917), fundado por Oswald de Andrade e Dolor de Brito, e *O Sacy* (1926-1927), fundado por Cornélio Pires, foram periódicos que obtiveram sucesso de público pela irreverência nas publicações e criação de personagens populares. Vadosinho Cambará e Fidêncio (Cornélio Pires) retrataram as mazelas do cotidiano rural no linguajar do caipira, em diálogo com Juó Bananére⁸ (Alexandre Ribeiro Marcondes Machado), representante do imigrante italiano, operário, em linguagem macarrônica ítalo-paulista. Ambos, com suas expressões linguísticas populares e cômicas, conquistaram admiradores nos diferentes segmentos da sociedade paulista.

7 No dialeto indígena, *aique* significa preguiça.

8 Juó Bananére é considerado um dos principais nomes do pré-Modernismo e um dos grandes escritores satíricos brasileiros de todos os tempos.

“...Fomo assistir um cinema, que num ai na Xiririca, mais quage dei num taliano, só p’ra mor de mea Tudica, que vive tudo nervoza, e um quage tudo imprica.

É o causo que o tar sojeito, no seu cachimbo pitano, na cara da minha fia, as fumaça ia sortando, injoano o estamo da pobre o marvado carcamano!

Eu virei disse pr’a elle, ... “o catinguento animá! Num vê que aqui tem famia? Vire seu pito p’ra lá! ...Num amolle - ele falô - Num sô pedra de amoliá!”

Garremo na discussão, que quage dava im porquera, quano chegô-se um mocinho! co seu jeito de capoera, e disse pr’o tar taliano, vá embora **Juó Bananére!**

Ahi é que eu sube quem era o intaliano atrevido! Mais porem comigo é nove; num só nenhum Capitão, nem Piadade, nem Brotero que num sabem chegá a mão!

Vassuncê faça o favo de dize prêsse canaia, que eu sô cabroco valente, que eu num sô fogo de paia, e que faço a barba delle c’o facão feito navaia!

Puis adonde já se viu um home sabelizado, i num treato de luxo, c’o caximbo pindurado, sortando sarro na cara dos que tão avisinhado! ...”

Cartas de um caipira

Amigo sen Redatô, vorto escrevê no *Pirralho*. Puis justei p’ra professô o João-Jôa Carvão que só in treis meis me iminô fatê verso sem trabalho.

É o causo que o tar sojeito, no seu cachimbo pitano, na cara da minha fia, as fumaça ia sortando, injoano o estamo da pobre o marvado carcamano!

Lisique vem o Salumino, Nho Ponda, o Arfere Brotero, o Barzosa, o Venesio, Nho Cancho que é tudo estro! Dis que vem um tar Redondo, que tanto conheço quero.

Dê aho Freitas que só vale no meio da sociedade, quem no verso co’ elle igualê... É eu pidi p’ra nho Fialade (leze que a verdade eu faz) cara pra vim na cidade.

Eu virei disse p’ra elle, —o catinguento animá! Num vê que aqui tem famia? Vire seu pito p’ra lá! — Num amolle — ele falô — Num sô pedra de amoliá!

Tô um arvoço aqui in casê! Tudo ananahê, nha Chicê, arranca as teia de aranha; e a minha fia Tudica mandô hat ropa nova como num ai in Xiririca.

Agora tô de morada, p’ras banda do Boezinho, perto da Quarta Parada; eu, a vêa, o Toniquinho e a Tudica. — Essa cambadi rim que fêc no sômbro

Garremo na discussão, que quage dava im porquera, quano chegô-se um mocinho! co seu jeito de capoera, e disse pr’o tar taliano, vá embora **Juó Bananére!**

Fizero um vestido estardido, c’oa cintura no sovaco, imbano muito fechado... vistido in forma de sacco; diz Tudica que é capricho dia moiz, de Jêcho Traco

De modo que vassuncê, com toda sua compassa, só quaz pode vim vê, a mea vêa e as duas fãmia, vir só quem quem conheç, os meça sem suberbia.

Ahi é que eu sube quem era o intaliano atrevido! Mais porem comigo é nove; num só nenhum Capitão, nem Piadade, nem Brotero que num sabem chegá a mão!

A diaba da custurera, intalianinha turrita, me cuneta um diatherio, para os rendido e pras illa, e fêda troce esse vistido de moda tão esquizita!

Anteste nois já seimo di ôa vorta na cidade; eu fui mostrô pro meu povo, moio o que era marvado, e a pobre da Chicê veia, diã! —barbuidade!

Vassuncê faça o favo de dize prêsse canaia, que eu sô cabroco valente, que eu num sô fogo de paia, e que eu faço a barba delle c’o facão feito navaia!

O Toniquinho tamen só pra apareç p’ro povo, cloro, grilo, leis o diabo por quem um parvo novo, e eu que sô molle pro fio no causo num puit estrova.

O meu povo tá assustado com tamanho movimento, e eu vô lo explicant a coisa, vô mandano tomê tento... Só no primeiro passo çistemo treis i quinhento!

Puis adonde já se viu um home sabelizado, i num treato de luxo, c’o caximbo pindurado, sortando sarro na cara dos que tão avisinhado!

Já mandei bucci no stilo quatro arvore de batia, p’ra servi meus bigilante, que fazem parte da mã, dos sabido desta terra, e num é gente barata...

Umô assiste um cinema, que num ai na Xiririca, mais quage dei num taliano só p’ra mor de mea Tudica, que vive tudo nervoza, e um quage tudo imprica.

Lá p’ra somana que vem Nho Freitas me vae trazê da moço de lésado, que quarem me conheç; e eu vô agrentano um lesado para os home arreçebê.

Termino aqui minha carta, (como diã o Furgenco) descanço pra vassuncê, muita pais, muito selonê, e aqui fica no seu diupê o vossô amigo. **Pitencino**

Sunetto crassico

Sette anno di pastore, Giacó servia Labô,
Padre da Raffaella, serrana bella,
Ma non servia o pai, che illo non era troxa nó!
Servia a Raffaella p’ra si gazá c’oella.

I os dia, na speranza di un dia só,
Apassava spiano na gianella;
Ma o páio, fugino da gombinaçó,
Deu a Lia inveiz da Raffaella.

Quano o Giacó adiscobri o ingano,
E che tigna gaido na sparrella,
Ficó c’um brutto d’um garó di arara,

I incominciô di servi otros sette anno
Dizéno: Si o Labô non fossi o pai d’ella
Io pigava elli i li quibrava a gara.

JUÓ BANANÉRE.

De acordo com Sud Mennucci, “Cornélio Pires e Juó Bananére são os dois mais legítimos representantes de duas correntes do falar paulista: a do tipo indígena... e a do tipo alienígena... Cornélio Pires e Juó Bananére são humoristas. Literatos lidos com avidez por toda a população de São Paulo, com diversos livros publicados por ambos” (LEITE, 1996). A linguagem desses personagens, com suas expressões máximas da cultura popular – que passam do oral para o textual e são publicados em revistas –, é um dos temas apontados nos estudos culturais de Bakhtin. Para ele, a língua não é imóvel e presa às normas e regras gramaticais, e sim viva e dá-se nas relações entre os seres humanos que elaboram seus enunciados, possibilitando a comunicação entre si (CAMPOS, 2011, p. 54). O enunciado é dialógico e social, diferente da oração linguística, que é isolada e monológica. Ele é um acontecimento e não apenas um conceito formal.

O enunciatador do discurso escolhe suas palavras e formula uma estrutura sintática com base em sua avaliação de uma situação. Sua expressão verbal não reflete só aquele contexto, é uma solução valorativa. A avaliação não se fecha no conteúdo do enunciado, mas se enraíza na fronteira viva do momento em que o dito se produz. A cada nova situação, o enunciado (até a mesma palavra) é outro e sua significação é determinada pela interação verbal entre o enunciatador (o autor), o ouvinte (o leitor) e o tópico do discurso (o que, ou quem) (CAMPOS, 2011, p. 56).

Junto ao enunciado, a entonação é outro conceito importante na linguagem para o pensamento bakhtiniano. Ambos são fundamentais no processo das relações sociais, pois marcam a comunicação e o entendimento dos signos em diferentes contextos. É por meio da entonação que o enunciatador expressará sentimentos de alegria, graça, tristeza, raiva, carinho, entre outros. Para Bakhtin a “entonação é social por excelência” (CAMPOS, 2011, p. 57). Assim, enunciado e entonação estão intrinsecamente ligados aos fatores culturais e sociais – vividos em sociedade – e processam-se de forma coletiva. As ilustrações e o conteúdo das revistas *O Pirralho* e *O Sacy* exemplificam bem esses conceitos de enunciado e entonação, como podemos notar nas frases das capas de revistas a seguir:

“Xipophagia - Vai gentes! Metade é italiano metade é brasileiro... Cruis Credo!”

“Não querem acreditar... São Paulo aguentará mais 4 meses e meio?”

“Está na Hora - Carnavalendo o ano inteiro, “O Sacy” não se encoruja! Faz o..., a cavorteira, mas a baldes d’água suja...”

“Cumulos - “Como o gordo sempre quis a madama...”

“Quaresma de Crise – Chi! Está pela hora da morte e é só espinha!...”

“Cruz! Credo! A família republicana alarmada... sem razão.”

“O Circo da Política – O Sucesso da Temporada”

Além das frases, a ilustração é um elemento fundamental para dar o sentido que se pretendia na crítica social por meio do viés cômico e popular. Assim, tanto Oswald de Andrade como Cornélio Pires convidaram João Paulo Lemmo Lemmi (13/07/1884–22/08/1926), mais conhecido como Voltolino⁹, para criar as caricaturas nas revistas.

Criador de um traço inconfundível, de um fino humor, Voltolino colaborou para diversas revistas e jornais satirizando os rumos da política e da sociedade paulista. Fundador da revista *O Sacy* junto com Cornélio Pires, atingindo grande sucesso de imediato, com tiragem de 14.000 exemplares já no segundo número, e da revista *A Vespa* junto com Alexandre Marcondes Machado. Traços e textos se completam nesses periódicos.

As ilustrações de Voltolino eram famosas pela “audácia, pelo traçado ágil, nervoso e despreocupado. Além do aspecto cômico, o artista conseguia transmitir um grande poder de síntese em uma única ilustração, característica peculiar dos grandes caricaturistas (Enciclopédia Itaú Cultural).¹⁰ As caricaturas de Voltolino casavam perfeitamente com as colunas *Cartas d'Abax'o Piques* (Juó Bananére), *Cartas de um Caipira* (Fidêncio) e textos de Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Dolor de Brito, Di Cavalcanti, Ferrignac, entre outros, sobre as façanhas na política e na vida cotidiana paulista.

9 Voltolino foi um dos maiores ilustradores do país, porém faleceu precocemente, abalando não somente amigos, mas todos da imprensa paulista (VEIGA, 1961, p. 119). Cornélio Pires publica uma nota em sua homenagem no número seguinte da revista *O Sacy*: “Um dos maiores caricaturistas brasileiros, talvez o maior deles, pois criou o seu traço, inconfundível e inimitável. Ninguém como ele era capaz de, em dois rabiscos, apanhar o traço caricatural ou ridículo do indivíduo. Voltolino foi um criador!” “... Os políticos paulistas mais populares devem a Voltolino a sua popularidade e aqueles que não foram tocados pelo lápis do artista, aí vivem ou vegetam desconhecidos” (VEIGA, 1961, p. 120).

10 Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2488/voltolino>>. Acesso em: 30 mar. 2017.



Figura 4: Juó Bananére - Revista *O Pirralho*¹¹

O crítico Sérgio Milliet (1898-1966) comenta que é impossível “entender o início do século XX paulista sem os desenhos de Voltolino do *Pirralho*” (Enciclopédia Itaú Cultural).¹² Esse período propiciou uma guinada positiva no que se refere ao riso, ao popular e à hibridação cultural, conquistando a atenção de diversos segmentos sociais ao abordar as diferenças, os fenômenos do processo de transição social e permitindo reconhecer em cada derrota uma vitória a fim de superar obstáculos até então intransponíveis.

Enfim, os apontamentos em torno do riso e da cultura popular, tão presentes nos periódicos *O Sacy* e *O Pirralho*, entre outros, contribuíram de forma crítica para nossa “cultura e identidade”, questionando o processo colonizador com base na dominação, exploração e higienização. A união entre o riso e o popular, neste sentido, propicia uma saída às avessas, fazendo com que os homens sintam-se e tornem-se semelhantes no mesmo espaço que coabitam, ao satirizar tais infortúnios presentes em nossa sociedade. De acordo com Bakhtin, esse é o autêntico humanismo que ocorre de forma concreta e real (BAKHTIN, 1999, p. 9).

11 “O personagem *Juó Bananére* foi utilizado como porta-voz de crônicas satíricas e impiedosas, principalmente durante a Campanha Civilista, promovida por Rui Barbosa (1849-1923) e pelo escritor Olavo Bilac (1865-1918). Seus trabalhos possuem conotação combativa e anticlerical, desenvolvendo-se no ambiente urbano paulistano, revelando através da caricatura os contrastes sociais próprios do incipiente processo de industrialização da cidade.” (Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2488/voltolino>>. Acesso em: 30 mar. 2017).

12 Ibid.



Figura 5: *O Sacy*. Edição de 12 de março de 1926. Acervo da Biblioteca Mário de Andrade. Ilustração: Voltolino.

Xipophagia - “Vai gentes! Metade é intaliano metade é brasileiro... Cruis Credo!”



Figura 6: *O Sacy*. Edição de 1926.¹³ Acervo da Biblioteca Mári de Andrade. Ilustração: Voltolino.

“**Não querem acreditar... São Paulo aguentará mais 4 meses e meio?**”

¹³ Em razão do estado precário da revista, não foi possível identificar o mês de publicação.



Figura 7: *O Sacy*. Edição de 19 de março de 1926. Acervo da Biblioteca Mário de Andrade.

Ilustração: Voltolino.

“Ouvindo-os falar...”



Figura 8: *O Sacy*. Edição de 08 de fevereiro de 1926. Acervo da Biblioteca Mário de Andrade.

Ilustração: Voltolino.

Cumulos - “Como o gordo sempre quis a madama...”

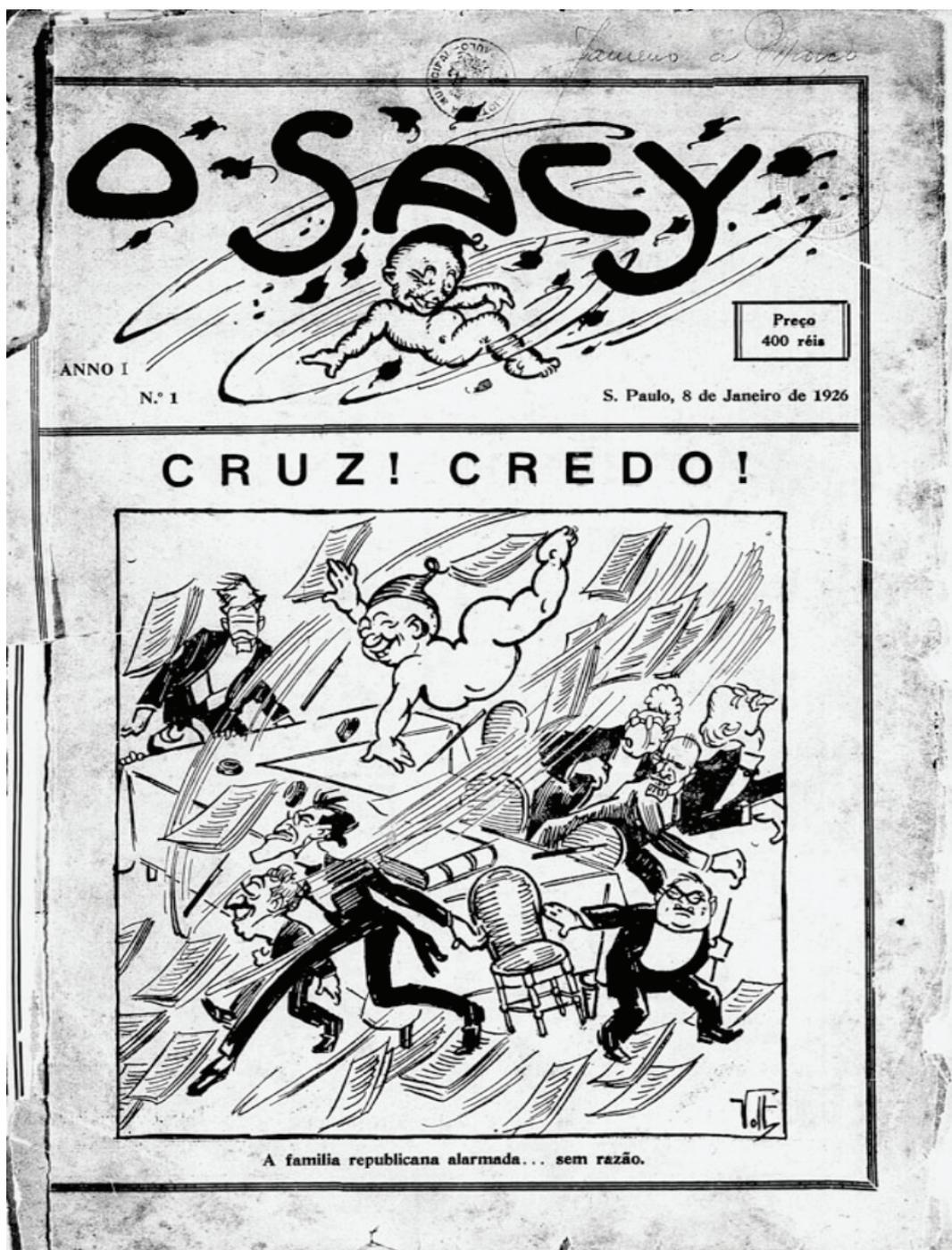


Figura 9: *O Sacy*. Edição de 08 de janeiro de 1926. Acervo da Biblioteca Mário de Andrade.

Ilustração: Voltolino.

Cruz! Credo! A família republicana alarmada... sem razão.



Figura 10: *O Pirralho*. Edição sem data. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.

Ilustração: Voltolino

Quaresma de Crise – Chi! Está pela hora da morte e é só espinha!...



Figura 11: *O Pirralho*. 09 de novembro de 1916. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.

Ilustração: Voltolino

Circo da Política – O sucesso da Temporada

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, A. F. de. *As estrambóticas aventuras de Cornélio Pires e a cultura caipira no cenário hegemônico da cultura brasileira*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais/ Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, PUC-SP, São Paulo, 2012.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Ed. Hucitec: São Paulo, 1987.

BURKE, P. *Cultura Popular na Idade Moderna*. Ed. Companhia das Letras: São Paulo, 2000.

CAMPOS, M. I. B. *A construção da identidade nacional nas crônicas da Revista do Brasil*. Ed. Olho D'água: São Paulo, 2011.

CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas*. Ed. Edusp: São Paulo, 2006.

FONSECA, C. *Juó Bananére o abuso em blague*. Ed. 34: São Paulo, 2001.

LEITE, S. H. T. de A. *Chapéus de palha, Panamás, plumas, cartolas*. Ed. UNESP: São Paulo, 1996.

MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. Ed. UNESP: São Paulo, 2003.

PIRES, C. *As estrambóticas aventuras de Joaquim Bentinho*. Ed. Imprensa Nacional: São Paulo, 1987.

SALIBA, E. T. *Raízes do riso*. Ed. Companhia das Letras: São Paulo, 2002.

STAM, R. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Ed. Ática: São Paulo, 1992.

VEIGA, J. M. *A vida pitoresca de Cornélio Pires*. Ed. O Livreiro Ltda.: São Paulo, 1967.

Consulta Online:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2488/voltolino>>

DISSERAM QUE EU VOLTEI MEXICANIZADO: SERTANEJO RAIZE A INCORPORAÇÃO DA CANÇÃO RANCHEIRA

Danilo Cymrot¹

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo analisar o fenômeno da incorporação da canção rancheira mexicana na música caipira brasileira por duplas das décadas de 1950, 1960 e 1970; os fatores históricos, socioeconômicos, culturais e pessoais que podem ter contribuído para essa incorporação; a resistência por parte de artistas e jornalistas a essa incorporação e a visão de alguns dos cantores caipiras modernizadores sobre o que entendem por sertanejo *raiz*. Para tanto, foram consultados os acervos dos jornais *O Estado de S. Paulo*, *Jornal do Brasil*, *Folha da Manhã*, *Folha da Noite*, *Folha de S. Paulo* e do site *Recanto Caipira*. Foram realizadas entrevistas com cantores caipiras/sertanejos da geração dos anos 1960 e 1970.

Palavras-chaves: música sertaneja, música rancheira, rádio, raiz

ABSTRACT

The present article analyzes the phenomenon of the incorporation of the Mexican ranchera song in Brazilian caipira music by the duos of the 1950s, 1960s and 1970s; the historical, socioeconomic, cultural and personal factors that may have contributed to this incorporation; the resistance of artists and journalists to this incorporation and the vision of some of the modernizing caipira singers about what they mean by the sertanejo *raiz*. For that, the collections of the newspapers *O Estado de S. Paulo*, *Jornal do Brasil*, *Folha da Manhã*, *Folha da Noite*, *Folha de S. Paulo* and *Recanto Caipira* website were consulted. Interviews were conducted among caipira/sertanejos singers from the generation of the 1960s and 1970s.

Keywords: Sertaneja music, music rancheira, radio, roots

INTRODUÇÃO

A canção rancheira mexicana, apesar de ter se tornado um dos símbolos da identidade mexicana e ter sido acusada de ter contaminado a música caipira brasileira, tem por si só uma origem híbrida. No fim do século XVIII, a ópera e o *bel canto* começaram a ganhar popularidade no México.

¹ Doutor em Criminologia pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo – USP. Pesquisador do Centro de Pesquisa e Formação do Sesc em São Paulo.

Em 1827, foi revogada uma lei espanhola de 1799 que proibia óperas no México em qualquer outro idioma que não fosse o espanhol. Isso incentivou a contratação de companhias de ópera italianas para se apresentarem no México e fez com que muitos mexicanos entrassem em contato com gostos e estilos europeus contemporâneos.

Outra importação musical que teve grande impacto no México a partir do começo do século XIX, desta vez na esfera da cultura popular, foi a valsa. Ela chegou a ser denunciada pela Igreja como uma importação corrupta, obscena e perniciososa da “degenerada” França. A valsa se espalhou rapidamente pelo México e se tornou o modelo musical mais comum para a composição de canções (GRADANTE, 1982, p. 37-38). As grandes feiras agrícolas da região do Bajío (províncias de Guanajuato, Jalisco, Querétaro, Aguascalientes e Michoacán), por sua vez, tornaram-se veículos para a difusão das canções sentimentais e românticas para regiões da república mexicana que raramente tinham influência de fontes externas. Assim, a canção tornou-se crescentemente popular entre a população rural e uma forma mais simples, rústica, adaptada ao gosto rural, cada vez mais afastada da fonte original italiana, designada posteriormente de canção rancheira, começou a surgir.

Durante a administração de Porfirio Díaz (1876-1910), o México voltou seus olhos para os padrões culturais, econômicos e sociais dos Estados Unidos e da Europa. Nesse período, a canção romântica e sentimental cantada no estilo *bel canto* pelas classes médias e altas urbanas, muitas com títulos em francês, pareciam mais europeias do que mexicanas, embora muitas fossem compostas por mexicanos. No começo do século XX, o desenvolvimento dos meios de transporte e comunicação aproximaram as áreas urbanas e rurais. Por sua vez, o fervor nacionalista que teve o seu auge na Revolução Mexicana de 1910 mudou a autoimagem da nação, aumentando o orgulho de ser mexicano. A decisão do líder de orquestra Miguel Lerdo de Tejada de vestir seus músicos de *charro* em 1901, para se diferenciar de quem tocava música europeia, foi uma manifestação deste novo nacionalismo, embora a canção popular tocada por essa orquestra continuasse “domesticada pela inspiração italianizante”.

A Revolução Mexicana de 1910 foi acompanhada pela glorificação cultural do homem comum e sua herança musical tradicional, desprezada durante o Porfiriato. Cantores profissionais começaram a popularizar nos teatros da Cidade do México canções que eram previamente cantadas somente por trabalhadores das fazendas. Cantadas entre os atos de apresentações dramáticas, essas canções logo ficaram conhecidas como canções rancheiras² (GRADANTE, 1982, p. 42-44).

² Sobre a invenção da tradição popular e do folclore por movimentos nacionalistas, cf. BURKE, 2010.

De acordo com Nishi, são justamente os trompetes, cujo timbre é tomado como denotativo do México, que diferenciam as rancheiras dos ritmos paraguaios, também ternários. Outros elementos que caracterizam a rancheira e outros gêneros reconhecidos como vindos do México são recursos vocais como os gritos “ui, ui, ui, ui”, típicos dos *mariachis*, e efeitos de performance, como duplas que cantam vestidas de *mariachis*. No entanto, em algumas versões brasileiras de músicas mexicanas, os trompetes característicos da rancheira são substituídos pelo acordeon da música sertaneja, o que já constitui um hibridismo (apud OLIVEIRA, 2009, p. 70).

O objetivo deste artigo consiste justamente em analisar o fenômeno da incorporação da canção rancheira mexicana na música caipira brasileira por duplas das décadas de 1950, 1960 e 1970, os fatores históricos, socioeconômicos, culturais e pessoais que podem ter contribuído para essa incorporação e a visão de alguns desses cantores modernizadores sobre o que entendem por sertanejo *raiz*.

DOS FILHOS DE MIGUEL

Enquanto folcloristas brasileiros queixavam-se da incorporação da rancheira pela música caipira, a cantora mexicana de rancheiras Amalia Mendoza queixava-se: “Nossa canção rancheira é apreciada mais no estrangeiro. (...) Os mexicanos não apreciam suficientemente nosso folclore, nos interessa mais impulsionar os artistas de outras nações e apoiar movimentos musicais externos. Não valorizamos o que é nosso” (apud GRADANTE, 1982, p. 37).

Para Allan de Paula, a mistura da música sertaneja com gêneros musicais estrangeiros – principalmente o bolero, a rancheira, a guarânia, o rasqueado e a polca – iniciou-se na segunda metade dos anos 1930, intensificou-se na década de 1940 e “tornou-se extremamente visível a partir de 1950”, a ponto de considerar a música sertaneja historicamente “um dos gêneros da música brasileira mais relacionado com elementos estrangeiros” (OLIVEIRA, 2009, p. 296-297). Rosa Nepomuceno descreve a música sertaneja do final dos anos 1950 como uma “confusão de *mariachis*, sanfonas e violas” (NEPOMUCENO, 1999, p. 147-148).

Conforme aponta Gustavo Alonso, embora fosse um fenômeno que já ocorria antes, a partir da década de 1950 a mistura da música rural com gêneros estrangeiros, especialmente mexicanos e paraguaios, se acelerou muito, com a popularização do compacto simples, do compacto duplo e, mais tarde, dos LPs, bem como do rádio. A incorporação do bolero mexicano teria aberto portas para a rancheira (ALONSO, 2015, p. 35-37).

Allan de Paula aponta, por sua vez, que os *charro films* “popularizaram por todo o mundo a figura dos *mariachis*, com sua vestimenta característica

e sua formação instrumental com violões, violinos e trompetes, além de toda uma geração de cantores mexicanos, tais como Pedro Infante e Miguel Aceves Mejía” (OLIVEIRA, 2009, p. 301)³. Os gêneros paraguaios e mexicanos foram apropriados pela música sertaneja também através da prática comum das versões. Em muitos casos, havia apenas a adaptação de canções paraguaias e mexicanas para versões brasileiras, onde, muitas vezes, mantinha-se o arranjo e mudava-se o idioma da letra – com tentativas frequentes de traduções literais, na medida do possível (OLIVEIRA, 2009, p. 302).⁴

Wladir Dupont, em artigo de 1991 sobre a influência da cultura mexicana sobre a brasileira, também atribui à popularidade do cinema mexicano das décadas de 1940 e 1950 o começo da presença mexicana no “inconsciente brasileiro”. Os filmes do gênero “cine de cabareteiras” trouxeram consigo o bolero, “a expressão musical mexicana maior”, e ídolos como Jorge Negrete, Pedro Infante, Toña la Negra, *don* Pedro Vargas, Miguel Aceves Mejía, Trio Los Panchos. Por outro lado, Dupont assinala também o importante papel das turnês de Mejía e do programa do radialista Zé Bettio, campeão de audiência na década de 1970, para a interiorização da rancheira mexicana no Brasil:

Além do bolero, forte também na música popular brasileira é a influência de outro gênero musical tipicamente mexicano, “la ranchera”, ou a nossa música sertaneja ou caipira. Há muito tempo, pelo menos há uns 30 anos, boa parte dessas canções no Brasil são versões de composições mexicanas, letra e música, com arranjos à base do *mariachi*, o conjunto musical típico mexicano. No interior de São Paulo existem até conjuntos cujos integrantes se vestem como *mariachis* para tocar suas músicas. Quando vinha ao Brasil nos anos 60, o cantor Miguel Aceves Mejía, um dos reis da *ranchera* no México, se apresentava só no interior de São Paulo, onde estava – e está até hoje – seu grande público. É por essa razão que o veterano radialista paulista Zé Bétio, um apaixonado pelas coisas do México, toca, em seu programa diário na Rádio Capital, muita música mexicana, pois sabe que seus ouvintes estão espalhados pelo interior do Estado (DUPONT, 1991, p. 9).

3 Tárík de Souza atribui ao *cowboy* campineiro Bob Nelson a origem do “condimento importado para o segmento sertanejo”. Posteriormente, “sobreviriam as descabeladas guarânicas, os boleros e os sopros de *mariachi* de duplas como Pedro Bento e Zé da Estrada, Cascatinha e Inhana, Biá e Bolinha, Lourenço e Lourival, Milionário e Zé Rico, Duda e Dalvan, muitos deles modelados no sotaque mexicano de Miguel Aceves Mejia”. Souza reconheceu nas duplas sertanejas dos anos 1990, Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo e Zezé Di Camargo e Luciano, o “alinhamento vocal em terças, modulado pelo vibrato herdado dos *mariachis*” (SOUZA, 1998, p. 4). A difusão do cinema mexicano no Brasil foi impulsionada, em grande parte, pelos Estados Unidos em sua Política de Boa Vizinhaça, que tinha como objetivo trazer os países latino-americanos para a sua esfera de influência durante a Segunda Guerra Mundial. Para mais informações, recomenda-se CASTRO, 2011.

4 É o caso de *Gorrioncillo del Pecho Amarillo*, rancheira mexicana dos anos 1940 de muito sucesso, popularizada no Brasil por Miguel Aceves Mejía, cuja versão em português *Passarinho do Peito Amarelo* foi gravada por várias duplas, incluindo Tibagi e Miltinho e Milionário e José Rico (OLIVEIRA, 2009, p. 302).

O programa de Zé Bettio era o mais caro do rádio brasileiro e chegava a receber dos fãs uma média de cinco mil cartas por semana, inclusive do exterior, principalmente de Portugal. Na época, desejando veicular uma propaganda, uma grande fábrica de caminhões fez uma pesquisa entre os 465 mil caminhoneiros existentes então no Brasil, para concluir que 68% deles ouviam Zé Bettio religiosamente, mais um indício de que a música que Zé Bettio tocava era levada para o interior de São Paulo e que, portanto, o radialista exerceu importante papel de mediador entre a cultura mexicana e a cultura caipira. A seleção musical do programa ficava a cargo de seu filho Betinho. Além dos boleristas Altemar Dutra, Lindomar Castilho e Waldick Soriano, o programa chegava a tocar “meia-hora de Miguel Aceves Mejia, dedicada aos motoristas de táxi de todo o Brasil” (MONTANDON, 1976, p. 22)⁵.

SOMBRERO DE PALHA

De todos os artistas sertanejos comumente apontados como pioneiros da incorporação da canção rancheira, os mais identificados com o gênero foram Pedro Bento e Zé da Estrada, que gravaram a rancheira *Taça da dor* em um compacto em 1959⁶, passaram a se vestir de *mariachis* nas capas dos discos e nos shows e ficaram conhecidos como *Os amantes da rancheira*⁷. O primeiro disco no qual Pedro Bento e Zé da Estrada aparecem vestidos com trajes típicos mexicanos é de 1960: *Pedro Bento e Zé da Estrada e suas rancheiras*. Pedro Bento, no entanto, aponta Miguel Aceves Mejia, que ouvia por disco e no rádio e viu cantar em Ribeirão Preto em 1963, como sua maior influência, inclusive para se vestir de *mariachi*.⁸

Em sua autobiografia, Pedro Bento relata que um alfaiate confeccionou, a seu pedido, três conjuntos da roupa de *mariachi* desejada. Entretanto, ficaram faltando os chapéus, que foram confeccionados pelo próprio

5 Zé Bettio também era músico e já em seu segundo compacto, em 1958, pela Chantecler, gravou a rancheira *Martim Pescador*, de Francisco Pracânico e Emílio Magaldi. No ano seguinte, gravou a rancheira *Andradas*, de Teddy Vieira (PERIPATO, Sandra Peripato. Disponível em: <www.recantocaipira.com.br/duplas/ze_bettio/ze_bettio.html>. Acesso em: 15 jan. 2017).

6 Entrevista concedida na casa de Pedro Bento em 24 de agosto de 2015. O compacto 78 rotações ao qual Pedro Bento faz referência é o Continental – 06/1959 – nº 17.684, de 1959. A informação foi retirada do site *Recanto Caipira*. No entanto, o mesmo site diz que tal compacto foi gravado em 1957, informação reproduzida por Rosa Nepomuceno (NEPOMUCENO, 1999, p. 145).

7 O nome *Os amantes da rancheira* teria sido dado por um locutor de rádio, Nassim Filho, que passou a anunciar dessa forma o programa da dupla, na Rádio Tupi, pois já haviam gravado muitas rancheiras. A alcunha aparece pela primeira vez no disco de 1961, *Os amantes da rancheira* (Entrevista concedida no apartamento de Pedro Bento em 24 de agosto de 2015).

8 Entrevista concedida no apartamento de Pedro Bento em 24 de agosto de 2015.

Pedro Bento e por Celinho, o sanfoneiro que acompanhava a dupla. Quando de um show na cidade de Brotas, compraram doze chapéus de palha e, a partir deles, fizeram três chapéus mexicanos. Assim, aqueles doze chapéus foram recortados, remontados, forrados com veludo e transformados nos primeiros chapéus mexicanos “made in Brasil” (LEME, 2013, p. 68). Em entrevista concedida a mim, no entanto, Pedro Bento contou que o público exigiu autênticos *sombrieros*, rejeitando a versão híbrida:

O povo aceitou. Porque esse negócio de roupa mexicana é o seguinte, não sei se você vai entender: a dupla sertaneja – sertanejo, que eu digo, geral – o Brasil não tem uma indumentária. Sabe, uma indumentária no Brasil não existe. Então eu via Alvarenga e Ranchinho, Tônico e Tinoco mesmo (...), a apresentação deles em circos era um chapeuzinho de palha, que nem o Mazaroppi, (...) uma calça rasgada no joelho, pintava o dente de preto, lencinho no pescoço, que nem Jeca Tatu. Essa era a roupa deles. Agora, aí quando nós entramos, cantava, como eu vou cantar um bolero com uma roupa dessa, né? Então não tinha jeito. Aí foi onde eu comecei a mudar um pouquinho o estilo de roupa. (...) Esse negócio da roupa do *mariachi* mexicano eu fui pra fazer um teste, pra ver o que que o povo achava. Falei pro Zé: “Zé, vamo entrar assim desse jeito só pra ver o que acontece”. E entramos. Chapeuzinho de palha, de palha mesmo, forrado com veludo e desenhado, nós mesmos desenhamos, chapéu de palha desses que usa no interior pra trabalhar na roça, né? Aí cantamos uma, duas vezes com ele no circo, aí o povo começou a perguntar: “Cadê o chapeuzão?” Aí eu falei: “Ih Zé, agora nós vamos ter que se virar”. Aí deu sorte que veio um cantor mexicano com nome Pepe Ávila [maestro e compositor argentino radicado no Brasil], um *mariachi* aqui, dar show em Pinheiros, brigaram aí, a banda dele, e ficou com todas as roupas. Ele era dono, né? Aí vendeu pra nós.⁹

Pedro Bento relata em sua autobiografia que tinha gente que vinha aos shows “só para ver os chapéus coloridos” e que, por causa da roupa, “a maior novidade da época”, “até hoje o povo pensa que eles são do México” (LEME, 2013, p. 67). A dupla chegou a tentar parar de usar as roupas de *mariachi*, por causa do trabalho que dava carregar doze conjuntos, com doze *sombrieros*, mas não conseguiu, por pressão do público e do mercado, uma vez que o traje mexicano era fundamental para a identidade da dupla:

Não, que o contratante vinha, falava “quero o show Pedro Bento e Zé da Estrada com roupa de *mariachi*. Chapeuzão.” (...) Foi... nós fomos em Barretos, faz uns vinte anos, tentamos tirar. Fomos em Barretos sem o chapéu mexicano, sabe? De country. Anunciando a queima do alho. Pedro Bento, Zé da Estrada, Celinho (...). Entramos, o povo disse “não é eles não”. Não acreditaram que era nós. Por causa da roupa.¹⁰

Os arranjos das músicas da dupla eram feitos por Ramon Perez, argentino de Rosário que tocava trompete, as marcas da canção rancheira. Conheceram-no como chefe da bandinha de um circo no interior de São

9 Entrevista concedida no apartamento de Pedro Bento em 24 de agosto de 2015.

10 Entrevista concedida no apartamento de Pedro Bento em 24 de agosto de 2015.

Paulo no qual a dupla se apresentou. Por um lado, era comum os circos terem bandas de sopro ao estilo militar. Por outro, era comum duplas caipiras se apresentarem nesses espaços. Pedro Bento já estava com a ideia de colocar trompete na banda porque as canções rancheiras estavam agradando ao público, cada vez mais, e o contratou. A parceria durou até a morte de Ramon Perez.¹¹

El Capiro: planta rasteira ontem, raiz hoje

A incorporação da rancheira pela música sertaneja encontrou resistência daqueles que acreditavam que modernizadores da música caipira como Pedro Bento e Zé da Estrada, Belmonte e Amaraí, Tibagi e Miltinho, Nete e Dorinho, Milionário e Zé Rico e Trio Parada Dura estavam contaminando e corrompendo uma música pura, rural, folclórica, tradicional, popular, nacional, autêntica e *de raiz* com modismos estrangeiros impostos pela indústria cultural (ALONSO, 2015, p. 38)¹².

Rachel Regis, por sua vez, acusava Miguel Aceves Mejía de “prostituir” o folclore mexicano no show *Noite Mexicana*, que apresentou no Palácio das Convenções do Anhembi em 1977:

Agora, só resta esperar que eles prostituam nosso samba em El Salvador: a mesma equipe que conseguiu tornar o tango portenho em alegorias para inglês ver (bem aqui, no Anhembi) promete trazer “folclore” mexicano com “riquíssima montagem, guarda-roupa fabuloso e um elenco importante”. Um negócio que dá certo (talvez por isso é a mais antiga profissão do mundo), Noite Mexicana – como se chamará a produção – vem prometendo apenas dois dias (19 e 20 de março) no Anhembi. Depois, como a tradição indica, eles ficarão mais e mais, “a pedidos”. (...) Esquece Manoel Poladian, o produtor, que o folclore latino-americano nasceu substantivamente através de brutais lutas pela sobrevivência: os adjetivos são dispensáveis, para anunciá-lo. Mas, para prostituir esse produto cultural, a Euterpe – que o promove – colocou paetês nos sombreiros e encheu de variações o simplório (e por isso mesmo atraente e valioso) corrido mexicano (REGIS, 1977, p. 4).

11 Entrevista concedida no apartamento de Pedro Bento em 24 de agosto de 2015. Cf. LEME, 2013, p. 63.

12 Marcus Pereira dizia que seu projeto de vida era “resgatar” a esquecida cultura nacional, valorizá-la e combater a “imposição da música estrangeira de má qualidade”. Nesse projeto, a música rural era mais uma linha de frente da luta contra o que ele considerava “estrangeirismos”. A música sertaneja era o principal inimigo (ALONSO, 2015, p. 142). Em nome do “purismo” do campo e contra o “comercialismo” musical, Rolando Boldrin recusava em seu programa instrumentos eletrônicos e as influências estrangeiras (Ibid. p. 185). Boldrin dizia: “Modernizar não é você pegar uma música americana e chupar os arranjos, pegar a mexicana e botar letra em português. A gente tem que modernizar o que é da gente” (apud NEPOMUCENO, 1999, p. 23).

Curiosamente, o mais velho dos Hermanos Zavalas, que participaram do show no Anhembi, veio a São Paulo passando por Buenos Aires e Montevideu onde, como membro da Sociedade Mexicana de Compositores, pretendia acionar seus colegas dessas três cidades para tentar um maior intercâmbio de artistas e compositores e para “rebater a invasão saxônica e tentar furar o bloqueio”. Os Zavalas nunca haviam gravado justamente “por não concordar com as imposições dos donos do mercado”. (MARIA-CHIS, 1977, p. 1)

Em matéria de maio de 1981 da *Folha de S. Paulo*, que elogiava Almir Sater e Renato Teixeira por utilizarem a música caipira “nas fontes mais puras”, mas “sem purismos” e sem “forçar a barra”, é dito que artistas da música sertaneja como Milionário e José Rico, apesar de não trafegarem “pela avenida Paulista” e não tocarem nas rádios Cidade ou Antena Um, conseguiam rivalizar com Roberto Carlos em vendagem de disco. Almir Sater e Renato Teixeira teriam harmonias elaboradas e ricas. Ainda que passassem pelas rancheiras, isto ocorreria “depois dum trabalho de reelaboração, onde convivem outras informações”. Já os sertanejos como Milionário e José Rico são retratados de forma diferente:

Bem, há deformações no gênero. Há grupos que lembram os uivos emitidos pelo triste Miguel Aceves Mejía; outros são *mariachis*; alguns se assemelham com John Wayne, embora não saibam a diferença entre um bernal e um capo. São deformações que afetam não apenas o visual mas também o lado artístico do trabalho. Assim há incidências de guarânias, boleros e marchinhas afins. A renovação é pouca, atende, mais do que na MPB da cidade, a uma jogada da indústria fonográfica, onde as duplas surgem como uma resposta ao mercado, cantando coisas que o público quer ouvir naquele momento. É a moda, gente (ALMEIDA, 1981, p. 11).

Miguel de Almeida acusava, em dezembro de 1981, o filme *Estrada da Vida*, estrelado por Milionário e José Rico e dirigido por Nelson Pereira dos Santos, de ser alienador, apesar de ter agradado ao governo comunista chinês, que convidou Milionário e José Rico para uma turnê na China:

Só que a estética da beleza da forma como existe na Globo e no cinema brasileiro – naqueles filmes e autores citados acima – não serve pra nenhum esclarecimento. Serve apenas para melhor esconder o Brasil. Qual o avanço, a revelação que uma fita como “Bye Bye Brasil” traz à discussão? Ou melhor: o que adianta um filme como “Estrada da Vida”, de Nelson Pereira dos Santos, onde o conteúdo parece fornecido pela indústria do disco, não pelos artistas, vítimas do mercado fonográfico? O filme parece mais interessado em estar análogo às fitas de country-music americanas do que preocupado numa revelação. A não ser que esses diretores tenham perdido o sentido da arte, tudo se explica melhor. (Todos sabem que Milionário e Zé Rico não são considerados artistas sertanejos, mas um produto forjado pela indústria do disco. Cantam, e todos ouviram, boleros, rasqueados, além de imitações de intérpretes mexicanos, como Miguel Aceves Mejía. Ou

melhor: o filme de cara sai dum pressuposto errado, que é uma utilização duma estética dos poderosos, não dos artistas. Claro que o produto bruto servirá somente como anestésico, além de contribuir para uma falsa imagem, a manutenção idiota duma sensibilidade tosca, pobre) (ALMEIDA, 1981b, p. 2)¹³.

A turnê chinesa de Milionário e José Rico também foi um estrondoso sucesso, explicado por José Rico nos seguintes termos:

O povo chinês é meio sertanejo, assim como o do Brasil de muitos anos atrás. São humildes, vivem do trabalho na roça, só têm um boi, um arado, trabalham de dia e de noite. Acho que por isso se identificaram com a gente. No filme, o Nelson mostra a nossa vida na roça, antes de virar cantor, uma vida sofrida.¹⁴

José Rico compôs uma canção em homenagem ao povo chinês e seus governantes, lançada no disco *Levando a vida*, de 1987, um ano após a viagem à China. Trata-se de *Mensagem de amor*, uma rancheira, a música camponesa mexicana, gravada com instrumentos emulando uma típica música chinesa. O resultado “é uma salada antropofágica de música sertaneja/rancheira/chinesa” (ALONSO, 2015, p. 85).

Curiosamente, a geração dos anos 1960 e 1970, que foi acusada de contaminar a música caipira *de raiz*, com o passar do tempo passou a ser vista pelas gerações posteriores como *raiz*, tradicionais¹⁵. Porém, enquanto fãs de Inezita Barroso usam o termo *raiz* para expressar a ideia de pureza, fãs de Milionário e José Rico usam o termo para expressar a ideia de tempo, de ancestralidade, mesmo que a música seja influenciada

13 Cf. mais críticas negativas a Milionário e José Rico e à “mexicanização” da música sertaneja em ALONSO, 2015, p. 67, 448.

14 Apud ALONSO, 2015, p. 208. O empresário José Raimundo deu a mim a mesma explicação para esse sucesso: “Mas o nosso estilo aqui foi fazer sucesso na China pra você ter uma ideia! (...) Subi no palco e vi aquela chinesa lá vibrando com Milionário e Zé Rico. Um chinês levantou com o violão lá, isso foi em 86, (...), eu falei: ‘olha, o que é a música! Como é que veio fazer sucesso aqui?’ Mas foi o filme. Você entendeu? Mas então, mas porque é a música falando do amor, da paixão, da roça, da lavoura. Mas aquele menino que tá lá na roça e quer vir pra cidade fazer sucesso, pra gravar, pra ser doutor, pra isso, tudo aquilo. Então eles sentiram na pele aquela vontade deles o cara fez” (Entrevista concedida no escritório de José Raimundo em 22 de agosto de 2015).

15 Para os sertanejos universitários dos anos 2010, por exemplo, “‘modão’ significa não apenas as canções caipiras de João Pacífico ou Tonico & Tinoco, da primeira metade do século XX, mas também as canções de ‘sertanejo raiz’ dos anos 1970 a 1990. Tudo era alinhado como parte de uma mesma tradição” (ALONSO, 2015, p. 428-429).

por gêneros estrangeiros (OLIVEIRA, 2009, p. 305).¹⁶ O segundo critério parece fazer mais sentido, uma vez que o ideal de pureza representa mais um discurso do que uma realidade, haja vista que até a moda de viola é um gênero híbrido. Por outro lado, se os sertanejos são os modernizadores que incorporaram gêneros musicais estrangeiros à música caipira, falar em sertanejo de *raiz* seria uma contradição.

Ironicamente, apesar de terem incorporado um gênero estrangeiro à música caipira, em 2008 Pedro Bento e Zé da Estrada foram indicados para concorrer à premiação de Melhor Álbum de Música Tradicional Regional ou de Raízes Brasileiras na 9ª Entrega Anual do Latin GRAMMY com o CD *50 Anos de Mariachis & Grandes Sucessos Sertanejos*. A dupla não venceu o prêmio (LEME, 2013, p. 204-205).

Não surpreende, assim, a declaração de Zezé Di Camargo de que a dupla Pedro Bento e Zé da Estrada seja sertanejo tradicional:

O veículo de comunicação que a gente tinha em casa era o rádio, o radinho de pilha. Eu ficava escutando aqueles programas do Linha Sertaneja Classe A, das rádios AM de São Paulo. Na época, os grandes sucessos eram Pedro Bento & Zé da Estrada, Tião Carreiro & Pardinho, Léo Canhoto & Robertinho. Eu fui acompanhando toda a evolução musical do sertanejo, mas gosto mesmo do tradicional (apud TELÓ; PIUNTI, 2015, p. 130).

Da mesma forma, Paula Fernandes equipara a moda de viola e a rancheira ao dizer: “O meu pai sempre gostou de moda de viola, aquela rancheira mesmo” (apud TELÓ; PIUNTI, 2015, p. 68). Já Ralf, da dupla Chrystian e Ralf, surgida nos anos 1980, contrapõe a novidade do rock à suposta *tradição* do Trio Parada Dura, que gravou rancheiras:

Eu ouvia muito rock também, tenho tudo do Pantera, do Megadeth. Se você ouvir Viajando pelo Brasil, vai perceber essa influência. Cantamos uma música do Trio Parada Dura, “Telefone mudo”, que começa com um rock que a gente criou. Até hoje eu ainda acho que se você não tiver nenhuma novidade, é melhor ficar em casa. Foi isso que a gente procurou fazer, uma coisa nova (apud TELÓ; PIUNTI, 2015, p. 211).

Por outro lado, os que eram acusados de serem contaminadores da música *de raiz* passaram a ser acusadores. Em 1986, José Rico assumia suas ambições mercadológicas e declarava: “Acompanhamos a evolução.

16 Ao mesmo tempo em que o público do sertanejo dos anos 1970 não preenche os critérios apresentados pela posição tradicionalista, ele ficou em uma situação de difícil mapeamento dentro do campo, pois não faz parte da posição moderna surgida nos 1990, relacionada com elementos como o *country music*, o *axé music* e o *pagode* (OLIVEIRA, 2009, p. 321).

Quem grava música folclórica hoje não vende. Tônico & Tinoco empacaram na toada e não são capazes de tocar um bolero. Nós tocamos de tudo e nos tornamos campeões” (apud ALONSO, 2015, p. 67). Já em 2013, seu parceiro Milionário declarava: “Eu acho que os universitários entraram no sertanejo, mas não sabem o que é música sertaneja. Eles vivem na sombra de muito artista aí. Então você vai perguntar pra eles o que é uma cerca de arame, o que é um carro de boi, um arado, eles não sabem nada disso” (apud ALONSO, 2015, p. 371).

A defesa das raízes parece ser mobilizada muitas vezes como defesa de território, quando o artista se sente ameaçado por novos artistas, das novas gerações, pela perda de público e espaço na mídia. Outras vezes, como sinal de prestígio e legitimidade. Nesse sentido, um sertanejo universitário pode até cantar música pop, mas reivindica sua legitimidade de cantor sertanejo ao provar que conhece e também sabe cantar a música *raiz*. Muito ilustrativo é também o caso de Dino Franco. Em 1979, lançou o LP *Dino Franco e seu mariachi*, em que gravou seis canções mexicanas¹⁷ e posou na foto de capa vestido de *mariachi*.



Fonte: site *Recanto Caipira*

Em 1985, apenas seis anos depois, o mesmo Dino Franco gravaria ao lado do parceiro Mouraí a canção *Nossa raiz*, uma moda de viola em que critica a mexicanização da música caipira. Se a letra pode ser acusada de hipocrisia, por outro lado pode também ser um recado para que os cantores não gravem apenas rancheiras, ou seja, para que gravem rancheiras mas não esqueçam das tradicionais modas de viola:

Nossa raiz

¹⁷ *O Jinete* (José A. Jiménez - Versão: Carlos Américo Rêgo), *A vida não vale nada* (José A. Jiménez - Versão: Dino Franco), *Cruz do esquecimento* (Juan Zaizar - Versão: Dino Franco), *O rei* (José A. Jiménez - Versão: Mourão Filho), *Adorado tormento* (Rubén Fuentes e Alberto Cervantes - Versão: Tupy), *Velhos amigos* (José A. Jiménez - Versão: Ado Benatti). Com Mouraí, gravou ainda uma canção francesa em 1988.

(Dino Franco e Mouraí)

Maior parte das duplas do rádio esqueceram da nossa raiz
 Só se lembra de gravar rancheira e estilo de outro país
 É um tal de bolero corrido, chamamé e polca canção
 Onde estão a nossa violeirada,
 As modas cantadas de viola e violão.
 No passado tivemos violeiros que cantaram sem nenhum defeito
 Até hoje eu sinto saudade e conservo meu grande respeito
 Dava gosto assistir uma dupla quando o povo aplaudia de pé
 Hoje em dia se vê repentista que são bons artistas mas duplas não é.
 Esta arte de cantar de viola e a vida do nosso sertão
 Vem do tempo do Brasil colonial vem marcada pela tradição
 É um caboclo dançando um catira uma era feliz que passou
 A viola tem alma e sente

Os filhos ausente que o tempo levou.
 Lá por volta dos anos cinquenta foi o auge de bons violeiros
 Raul Torres, Florêncio e Rielle que no rádio foram pioneiros
 Logo veio Tônico e Tinoco elevando nosso potencial
 Depois Zé Carreiro e Carreirinho
 Palmeira e Luizinho de nome nacional.
 As duplas de hoje em dia já querem ir mais além
 Esquecendo que o Brasil, é um violeiro também.

Pedro Bento relata que no começo da carreira a dupla sofreu muito com o preconceito de alguns radialistas, como um que quebrava seus discos e “deveria ouvir música americana o tempo todo só para querer aparecer, porque ele não entendia nada do que se cantava”. Conta que em uma visita que Zé da Estrada fez a uma emissora para divulgar seu disco novo, foi recebido por um rapaz que trajava uma camiseta toda escrita em inglês. Zé teria perguntado se ele sabia o que estava escrito em sua camiseta e ele teria respondido que “só usava porque era moda e todos os mocinhos e mocinhas do Brasil usavam e que o sonho de todos era o de ser americanos”. Quando o rapaz perguntou se Pedro Bento e Zé da Estrada era uma dupla americana, Zé da Estrada teria quebrado o disco na sua cabeça (LEME, 2013, p. 189-190).

Ainda que a história pareça mais um *causo*, nos indica que Pedro Bento, que sofreu forte influência da cultura mexicana, parece lamentar a influência da cultura estadunidense na juventude brasileira. O fato de Pedro Bento aceitar a incorporação da música mexicana, mas ter restrições

à incorporação da música estadunidense pode ser encarado como um contraponto a outro discurso, atribuído por Gustavo Alonso às elites culturais do Brasil, que aceitam o jazz integrado ao samba na bossa nova e o rock ao tropicalismo, mas veem como de mau gosto a incorporação do bolero, da rancheira e da guarânia, o que supostamente indicaria uma associação entre a deficiência econômica do México e Paraguai e deficiência cultural, além de preconceito pelo fato de México e Paraguai serem países majoritariamente indígenas.¹⁸

Esta hipótese, no entanto, pode ser questionada pela hipótese aqui defendida de que as elites culturais, principalmente de esquerda, valorizam artistas associados ao folclore latino-americano, com forte componente indígena, vistos como artistas de protesto ou de *resistência*, artistas cubanos e de países africanos economicamente deficientes. O que parece incomodar mais a essa elite é o que é encarado como um *pastiche* ingênuo de gêneros musicais vistos como *autênticos* e principalmente o romantismo exacerbado, visto como alienador e vulgar. Isso não explica, porém, por que alguns artistas são vistos como românticos e outros, que também cantam canções melodramáticas, não, conforme se verá adiante.

Em sua autobiografia, Pedro Bento louva a tradição e idealiza o passado: “Quando a dupla Pedro Bento e Zé da Estrada começou tudo era mais simples e bonito. A viola era a razão da cantoria e as duplas cantavam só com viola e violão” (LEME, 2013, p. 196). Pedro Bento faz um apelo “para esses novos violeiros que, de fato, cultuam a verdadeira música sertaneja, pedindo-lhes que não se deixem esmorecer frente às dificuldades, procurando manter a música raiz sempre em evidência, produzindo e interpretando músicas de qualidade, dignas daqueles que a criaram e a mantiveram até hoje” (LEME, 2013, p. 158).

Aconselhando os artistas novos, Pedro Bento diz que “eles têm que começar cantando música raiz” (LEME, 2013, p. 166). Segundo o cantor, os artistas do passado “cantavam com prazer. Não cantavam por dinheiro, não existia ganância e egoísmo por parte dos artistas, era um povo inocente e puro” (LEME, 2013, p. 192). Pedro Bento, no entanto, sinalizou em entrevista a mim concedida que, apesar de não ter sido uma imposição da gravadora, a adoção dos trajes típicos mexicanos respondeu consideravelmente a uma demanda do público e do mercado.

Pedro Bento e Zé da Estrada pareciam saber jogar com a variedade de públicos e com a indústria cultural. Lançando discos tanto com o

18 De acordo com Alonso, “a música sertaneja assinala outra antropofagização cultural, outra hierarquia de valores que não a hegemonicamente aceita como legítima pelas elites culturais, sobretudo aquelas dos anos 1970 e 1980” (ALONSO, 2015, p. 69-70).

repertório de rancheiras quanto de modas de viola, legitimavam-se ao mesmo tempo como defensores da modernização e da tradição, além de agradar dois públicos distintos, sem contar o fato de que parte do público poderia gostar de ambos os repertórios, enxergar ambos como *de raiz* ou, ao contrário de jornalistas, artistas e acadêmicos, simplesmente não ver tanto sentido nessas diferenciações.

Pedro Bento e Zé da Estrada, também, mudaram. O primeiro LP que gravaram, em 1960, já foi com “playback”. Tinha trompete, violino e guitarra; era tipo *mariachi*. Entretanto, nunca deixaram de gravar músicas *raiz*. Eram lançados três LPs por ano, às vezes, quatro; sendo um de viola e outro mais moderno. Muitos fãs da dupla gostavam de vê-la cantar músicas de *raiz*; outros já preferiam ouvir as rancheiras (LEME, 2013, p. 91)¹⁹.

Pedro Bento declarou que fazia sozinho a seleção de repertório dos discos da dupla, gravando as músicas que o agradassem, sem interferência da gravadora. Se ela interferisse, “ele não gravava”, o que vai de encontro ao discurso de que a incorporação da música mexicana pelos cantores sertanejos era uma imposição da indústria cultural. Por outro lado, Pedro Bento respondeu que a dupla não gravou em espanhol, para o mercado latino, porque “a gravadora não aceitou”, porque “não estava no estilo deles”. Se fosse para cantar em espanhol, a gravadora preferia “o original”. Além disso, a gravadora disse “que ia acabar o aceito da dupla *raiz*”²⁰, o que pode indicar que, ao contrário do que acusam, as gravadoras valorizavam o sertanejo *raiz*.

Pedro Bento diz que na época em que só se cantava música *raiz*, “Pedro Bento e Zé da Estrada tinham o repertório apropriado para o povão, mas sempre tiveram condições de cantar qualquer estilo de música. Porém, a moda de viola era a preferida da dupla, porque na época, quem era violeiro, tinha que ser violeiro mesmo, pois o ouvinte que gostava de viola não queria outro estilo”. Pedro Bento explicita qual é seu critério para

19 O compositor Rick, da geração dos anos 1990, é outro que, ainda que admita a adesão ao romantismo por motivos mercadológicos, equipara os modernizadores Belmonte e Amaraí e os *tradicionais* Tônico Tinoco e encara o *raiz* e o romântico como partes de uma coisa só: “Comecei a ouvir música sertaneja ainda garoto. (...) A gente ouvia Tônico & Tinoco, Gino & Geno, Belmonte & Amaraí, Liu & Léu, toda essa turma das antigas. Eu nasci na roça, literalmente. (...) Eu tenho a raiz na alma, o caipira tá no meu sangue. Muito do que escrevo, só estou contando minha realidade de caipira. Comecei a fazer música romântica por necessidade de entrar no mercado, pra tocar em rádio. (...) Eu nunca tiro um dia pra escrever *raiz* e outro dia pra escrever romântico, tudo faz parte de uma coisa só. As músicas pintam naturalmente, eu não escolho momento, horário. Sou um compositor e transformo as inspirações, as ideias, em música. Tem horas que vem um caso de amor, outras vezes uma história do campo, essas coisas... (apud TELÓ; PIUNTI, 2015, p. 55).

20 Entrevista concedida no apartamento de Pedro Bento em 24 de agosto de 2015.

considerar que uma música é sertaneja. A letra parece ser mais decisiva do que o gênero musical. Assim, a identidade da canção rancheira poderia se conciliar com a identidade da música sertaneja:

Hoje, os cantores populares tornaram-se românticos sertanejos universitários; duplas sertanejas que de sertanejas não têm nada. Como é que uma pessoa canta uma coisa que nem sabe o que é? Esses cantores não sabem nem o que é um gibão, uma canga, nem mesmo sabem o que é um arado. (...) A música que não fale de terra, rios, passarinhos, matas e, ainda, da lua e seresteiro, não é sertaneja. (...) Portanto, a música sertaneja só é sertaneja quando fala de coisas do sertão (LEME, 2013, p. 149-150).

Em outra passagem, no entanto, Pedro Bento apresenta uma imagem positiva da modernidade:

O que é engraçado é que os violeiros quando cantam, falam do sítio aonde nasceram, do monjolo, da biquinha, do canto dos pássaros, do rio para pescar lambari, mas não falam que têm saudade da enxada que calejou sua mão, do dia em que passou fome porque, às vezes, não tinha nada para comer. Esse negócio de franguinho na panela não existia e a linguiça e, até mesmo, o torresmo era coisa para o patrão ou o dono da fazenda. Pergunta para eles se querem voltar a morar no sítio, para trabalhar duro na enxada e levar picada de mosquito, isso é tudo um sonho. Hoje, os violeiros moram na cidade e têm carro; pode ser velho, mas têm, têm televisão, têm telefone celular. Antigamente para falar com alguém, ao telefone, perdiam-se horas, esperando a ligação e enfrentavam-se filas enormes, hoje se fala com qualquer pessoa de qualquer lugar, rapidamente (LEME, 2013, p. 77).

Em entrevista concedida a mim, Pedro Bento disse que Milionário e José Rico, Belmonte e Amaraí e Tibagi e Miltinho foram duplas que seguiram o mesmo estilo de Pedro Bento e Zé da Estrada. No entanto, não reconheceu nenhuma outra nova dupla sertaneja que siga a música rancheira. Uma dupla como João Mineiro e Marciano, que gravou guarânias, rasqueados e boleros românticos, não é considerada sertaneja por Pedro Bento. Perguntado sobre o que considera sertanejo *raiz*, respondeu: “É o que eu canto. Fala de boiadeiro, fala de campo, fala de chão, fala de terra, de passarinho”. Perguntado se as rancheiras que canta também são sertanejo *raiz*, Pedro Bento deu uma resposta curiosa, em que o termo *raiz* quase ganha literalidade, aludindo à canção *El capiro*, do repertório de Miguel Aceves Mejía:

São. Raiz do México. (...) Porque o palavreado deles é diferente. Eu gravei uma música que foi sucesso com nós, foi sucesso com eles também, com o nome de *El Capiro*. Eu fui saber o que é *El Capiro* depois que eu gravei. *O amor e a rosa*. *El Capiro* é uma... um tipo de uma grama, uma planta rasteira, sabe? Chama-se *El Capiro*. Toda planta rasteira, *El Capiro*.²¹

21 Entrevista concedida no apartamento de Pedro Bento em 24 de agosto de 2015.

A identificação da rancheira como música de *raiz* mexicana foi fundamental para que Pedro Bento se interessasse em cantar o gênero, além do timbre do trompete e da identificação da figura do camponês mexicano com a do caipira brasileiro:

[Cantei rancheira pela primeira vez] por causa do estilo de *mariachi*, de piston. Os toques deles eram diferentes do nosso. Aqui usava muito o acordeon e eu gostava do (...) do trompete, *mariachi*. Que o *mariachi* deles lá é como se fosse uma banda nossa aqui. (...) E eu gostei do estilo da cantoria deles sabendo já que o que eles cantavam lá é *raiz* nossa aqui. O tropeiro lá, o tropeiro nosso aqui, lá é um tropeiro igual, mesmo sentido.²²

Para Pedro Bento, até Inezita Barroso, defensora da tradição caipira, teria aceitado a rancheira, “porque o povo aceitou”. Ela “não gostava muito” do traje de *mariachi*, achava que “deturpava um bocadinho a imagem do artista”, mas Pedro Bento teria explicado para ela que “o artista brasileiro não tem indumentária”, a não ser “do tipo Mazzaropi, Jeca Tatu”. A relação de Inezita com Pedro Bento e Zé da Estrada teria sido boa “até o final”, assim como com Milionário e José Rico. Ironicamente, Inezita, segundo Pedro Bento, não tinha uma boa relação justamente com outro defensor da tradição caipira: Rolando Boldrim.²³

Em entrevista a mim concedida, Amaraí apontou como grande inspiração, entre as duplas sertanejas da época, Tibagi e Miltoninho. Já Pedro Bento e Zé da Estrada e Nenete e Dorinho foram citados como duplas que tinham “mais ou menos o estilo já partindo pro sertanejo romântico e também o histórico”. Perguntado sobre o que considera música de *raiz* e se considera Belmonte e Amaraí uma dupla de *raiz*, respondeu que considera sua música “romântico histórico” e considera a rancheira e o bolero “música regional brasileira”:

Então, nós... nós, porque a gente gravava sertanejo regional, música regional, música sertaneja regional, né? Não é praticamente um *raiz*, né? Porque música *raiz* é uma *Saudade da minha terra*, né? E música romântica, um bolero, já uma canção rancheira, uma música que fale de amor, daí por diante. Agora, a turma chama de música caipira. Música caipira nós não... música caipira Belmonte Amaraí, nós não gravou. Nunca gravou moda de viola, né? Belmonte partiu para o andar de cima e a gente já tem uma ideia de gravar, né, um CD com só moda de viola. Então é essa a moda caipira. Agora, quem canta bolero, canta canção rancheira, aí são músicas regionais brasileiras, né? A turma às vezes confunde, a moçada de hoje acha que o estilo nosso é música caipira. Não é. Música caipira é aquele estilo mesmo da viola, da moda de viola, né? Agora o nosso já é partindo pro romântico histórico, né? Por aí.²⁴

22 Entrevista concedida no apartamento de Pedro Bento em 24 de agosto de 2015.

23 Entrevista concedida no apartamento de Pedro Bento em 24 de agosto de 2015.

24 Entrevista concedida por telefone em 27 de fevereiro de 2016.

Amaráí conta que eles entraram “com um estilo moderno na época” e que para o público consumidor era chique e moderno quem cantava em castelhano e quem fazia versões de músicas estrangeiras para o português. No entanto, relatou que havia “conservistas”, “falso moralistas” que tinham vergonha de assumir que gostavam de música sertaneja, e que a dupla ainda sofria outro tipo de crítica:

Surgiu até um tipo de papo assim, que nós chegamos pra estragar a música caipira deles, né, porque era só que não existia uma harpa numa gravação, não existia um trompete, né, não existia um violino, então pra eles era um absurdo aquilo, né? Entendeu, né? Era um absurdo, aí fomos criticados porque acharam que nós estava estragando a música sertaneja. No entanto hoje a gente é chamado de cantor caipira (risos).²⁵

Amaráí parece jogar bem, no entanto, com a identidade *raiz* e a identidade *moderna* ao relatar que tinha uma ótima relação com Inezita Barroso e que era muito convidado para cantar em seu programa porque canta “de tudo”:

Tinha [uma boa relação com Inezita], nossa senhora, graças a Deus! Com todos eles, né. (...) A gente cantava e canta até hoje, né, aliás, de tudo, então tem música pra..., cada programa tem um tipo de música então... e como nós gravamos música *raiz*, *Saudade de minha terra*, *Gente de minha terra*, essas coisas todas, então a gente tinha e tem música *raiz* pra cantar no programa dela, e a gente era muito convidado, a gente era muito querido na época por ela e nós também, né. Foi uma perda irreparável, porque agora tá difícil de aparecer outro para o sertanejo *raiz* se divulgar, né. Mas tudo bem...²⁶

Já Milionário, em entrevista concedida a mim, relaciona o sertanejo *raiz* não à temática nem a um subgênero musical, mas ao arranjo. O sertanejo *raiz* se caracterizaria pelas duas vozes, violões e acordeon. Já o sertanejo *moderno* incorporaria instrumentos como guitarra, baixo e trompetes. Se Pedro Bento e Zé da Estrada são reconhecidos por Milionário como pioneiros do sertanejo *moderno*, Nenete, Dorinho e Nardelli, que gravavam rancheiras, são considerados sertanejo *raiz* pelo parceiro de José Rico:

A música sertaneja na época era a música *raiz*. Era o Tônico e Tinoco, vários trios, Nenete, Dorinho e Nardelli. Então eles tocavam a música mais sertaneja. Então o Milionário e José Rico, nós queríamos fazer um estilo moderno, um estilo que..., por exemplo, quando nós gravamos uma música que se chama *Solidão*, nós pusemos guitarra na música, pusemos bateria, que é uma coisa que não tinha no sertanejo na época. Então nós fomos até

25 Entrevista concedida por telefone em 27 de fevereiro de 2016.

26 Entrevista concedida por telefone em 27 de fevereiro de 2016.

criticados na época, “pô, música sertaneja com bateria, com guitarra, essas coisas?” Então nós queríamos mudar, fazer um sertanejo moderno. (...) O sertanejo *raiz*, que todo mundo diz, (...) eu digo a música sertaneja, a antiga, por exemplo, Tonico e Tinoco, Torres e Florêncio, Nenete, Dorinho e Nardelli, essas duplas, eles tinham, o recurso deles era, no máximo, fazer um trio. Na época eram dois violões, uma sanfona, um acordeon, né? Então era o estilo que eles tinham pra oferecer no sertanejo. Então eu acho que era um sertanejo nato esse que se diz hoje *raiz*. Então eu acho que era um sertanejo...eles tinham o máximo de oferecer eram mais as duas vozes, dois violões e um acordeon (...). Aí já veio surgindo Pedro Bento e Zé da Estrada, já veio surgindo um estilo mexicano, já pôs sopro, pôs dois pistões, então um acordeom e dois pistões...Então fizeram um estilo completamente mexicano. Aí foi a dupla que ofereceu mais um estilo sertanejo moderno, eu acho que começou com Pedro Bento e Zé da Estrada.²⁷

Se por um lado Milionário diz que a gravadora achava que Milionário e José Rico estavam dando um passo à frente no estilo e os apoiava, ele relata que os radialistas, outros atores da indústria cultural, tiveram um papel ambíguo: ao falarem mal da dupla, contribuíram para a sua divulgação:

Os programadores de rádio, eles tocavam a nossa música e falavam o que eles queriam falar da música. Mas pra nós era bom porque eles estavam... você vê aquele ditado “Fale mal, mas fale de mim”. Então eles falavam no rádio que Milionário e José Rico...e ficavam só falando de Milionário e José Rico, que Milionário e José Rico é isso, que Milionário e José Rico é aquilo, e tocavam a música, o povo gostava. Então isso aí foi uma grande coisa pra Milionário e José Rico.²⁸

Tequila e cachaça

Apesar de Pedro Bento e Zé da Estrada terem adotado o traje de *maria-chi* também por razões comerciais, e de Milton Rodrigues ter declarado que escolheu compor rancheiras porque o gênero “dava mais dinheiro”²⁹, a atuação da indústria cultural não explica, pelo menos definitivamente não sozinha, a recepção de determinados artistas e da rancheira pelo público. Do contrário, tudo o que a indústria vendesse seria sucesso, o que não ocorre. Por outro lado, os artistas citados poderiam ter escolhido cantar outros gêneros musicais que também fossem lucrativos e, no entanto, escolheram especificamente a música sertaneja.

27 Entrevista concedida por telefone em 23 de janeiro de 2016.

28 Entrevista concedida por telefone em 23 de janeiro de 2016.

29 Entrevista concedida por telefone em 21 de março de 2016.

É preciso, portanto, investigar a hipótese de que certos gêneros musicais fazem sucesso porque o público se identifica com eles e porque havia condições culturais preexistentes para essa identificação. Conforme visto anteriormente, o migrante chinês pode se identificar com a história de migrantes brasileiros, assim como o camponês brasileiro pode se identificar com a rancheira, a música camponesa mexicana. Alguns dos cantores sertanejos já tinham relações com a cultura hispano-americana, o que pode ter facilitado essa incorporação. José Rico foi casado com uma paraguaia³⁰ e Milton Rodrigues é filho de espanhol.³¹ Compositores e cantores sertanejos apontam ainda o romantismo exacerbado como o fator que uniria o povo brasileiro e mexicano.

A natureza extremamente heterogênea da canção mexicana como gênero dificulta fazer generalizações sobre estruturas musicais características. Entretanto, haveria uma forma especificamente mexicana de canto que seria típica das rancheiras: um grande sentimentalismo, uma fala arrastada no fim da frase, além do “choro” em falsete (GRADANTE, 1982, p. 53). Segundo Carlos Colla, que compôs, depois de uma bebedeira, a letra de *Você vai ver*, bolero gravado com imenso sucesso por Zezé Di Camargo e Luciano,

O brasileiro é mexicano, né? Mas a gente dificilmente reconhece isso. A cidade não é mexicana, mas a alma brasileira é mexicana. Quando eu canto as músicas de corno o pessoal ama. Porque ninguém é sofisticado na hora do amor. Se você namorar uma mulher sofisticada vai enjoar. [...] Ela não é autêntica... A alta sociedade é sofrida e castrada porque convive entre si não por grandes amores, mas por grandes interesses. [...] Esta polidez afasta as pessoas. Gente que pensa com a própria cabeça não é sofisticada, ela é autêntica, e gosta de música mais autêntica. [...] Atingir um coração sofisticado é impossível, pois o sofisticado só pensa nele mesmo e no medo que ele tem das pessoas (apud ALONSO, 2015, p. 235).

O cantor Leonardo corrobora a fala de Carlos Colla:

Até hoje é assim. Tem um bando de gente que curte música sertaneja em casa, no carro. Mas quando alguém pergunta: “O que você curte?”, a resposta é sempre igual: “MPB”. Não tenho nada contra MPB, sou fã também. Na verdade, é esse povo metido que fala que música sertaneja é coisa de chifrudo. Esse povo elitizado é o que mais toma chifre no Brasil (apud TELÓ; PIUNTI, 2015, p. 177-178).

Mariana Lioto aponta a recorrência em letras de canções sertanejas da associação entre a bebida e um remédio capaz de resolver a desilusão amorosa do homem ou de ajudar a esquecer a dor. Já o hábito de frequentar

30 Entrevista concedida por José Raimundo em seu escritório em 22 de agosto de 2015.

31 Entrevista concedida por telefone em 21 de março de 2016.

bares é associado a uma terapia (LIOTO, 2012, p. 91-92). Roberta Miranda atribui a relacionamentos malsucedidos sua inspiração para compor: “Relacionamentos são sempre as inspirações para compor. As inspirações para cem por cento das minhas músicas foram vividas, vieram dos amores, das paixões que eu tive. Eu não fui muito feliz no amor. Dá para perceber isso pelas minhas canções” (apud TELÓ; PIUNTI, 2015, p. 89). Da mesma forma, Rick, da geração de cantores e compositores sertanejos dos anos 1990, defende as canções de dor de cotovelo e boteco:

As pessoas tratam o tema do amor como querem. Podem chamar a música disso ou daquilo, música brega, dor de cotovelo... A verdade é que não existe forma de escrever sobre amor sem falar do amor que não deu certo. Nem todo amor dá certo. Aliás, o que mais existe é o amor que não dá certo. E se você for falar disso, como não vai falar da tristeza, da angústia, da paixão? Como você não vai falar do cara que vai pro boteco e toma umas pensando na mulher? Eu escrevo a realidade do povo. O brasileiro é um povo que sofre pra caramba, um povo apaixonado além do limite. Então, não tem como você falar somente do amor que deu certo. (apud TELÓ; PIUNTI, 2015, p. 55).

A bebedeira e as decepções amorosas são elementos apontados como muito comuns também na obra de José Alfredo Jiménez, compositor mexicano bastante gravado por Miguel Aceves Mejía e pelos próprios sertanejos. Se Carlos Colla diz que “ninguém é sofisticado na hora do amor”, a cantora mexicana Amalia Mendoza, explicando o sucesso das canções de José Alfredo Jiménez, sustenta que

O importante é que se viva o que se está cantando para que os que escutam recebam a mensagem e se identifiquem com ela. A canção rancheira expressa o sentimento do povo e chega ao povo. Daí sua popularidade. (...) Quem não sofreu decepção amorosa? Quem não sentiu paixão por sua pátria? Por isso o povo se apropria das canções, as torna suas (tradução minha) (apud GRADANTE, 1982, p. 50).

William Gradante destaca na obra de José Alfredo Jiménez quatro estágios básicos do amor como princípio organizativo central da vida que, em grande medida, podem ser encontrados também na obra dos cantores sertanejos:

O primeiro estágio é o da corte, em que o macho corteja a mulher, convencido de que seu destino é amá-la eternamente. Isso é comunicado a ela, frequentemente no contexto de uma serenata. O segundo estágio inclui a alegria de ver o amor correspondido, enquanto o terceiro estágio começa com o destino desintegrando a relação por meio da introdução do conflito, seja na forma da aparição de um rival ou de pressões sociais de vários tipos. Durante este estágio, o homem compara o processo de se apaixonar com o risco de um jogo de cartas ou briga de galo, onde se aposta o orgulho e riquezas materiais. O quarto estágio é o do fim do

amor, em que o macho procura conforto na bebida. Durante esse estágio boêmio, o macho amaldiçoa seu destino, lamenta a natureza diabólica da mulher e pede para os *mariachis* da cantina tocarem a “sua” canção por compaixão. Neste ponto o macho promete nunca mais amar e consequentemente não repetir o erro de se expor aos perigos do amor ou, por outro lado, torna-se preenchido pela inspiração dos *mariachis* e da garrafa e começa a fazer uma serenata à amante ingrata ou a um novo alvo para suas intenções amorosas (tradução minha) (GRADANTE, 1983, p. 108).

De acordo com Gustavo Alonso, a ideia de que os caipiras abordariam “temas da terra” e os sertanejos apenas melodramas ingênuos é parcialmente falsa. Essa polarização serviria mais para demarcar distinções, uma vez que “artistas de ambos os lados da fronteira estética gravaram os dois tipos de música”. Apesar de existirem músicas em que o amor é bem-sucedido, quase sempre a música sertaneja canta a distância e a não concretização amorosa.

Segundo a ideologia dos opositores da música sertaneja, a indústria cultural se aproveitaria do discurso amoroso e melodramático para “alienar” as massas, “controlar” os trabalhadores do campo e migrantes desgarrados de suas raízes, anestesiá-los das questões sociais. Já os artistas da música caipira são vistos como *resistentes* ao mercado massivo.

Porém, para Alonso, o amor romântico “exagerado” seria um “catalisador da identidade do proletariado das grandes periferias em sintonia com os camponeses migrantes”, uma estética das classes populares rejeitada por estratos das classes altas letradas e pela intelectualidade para demarcar sua distinção. A indústria cultural, porém, não criou essa distinção. Apenas a catalisou, reforçando as diferenças que já existiam (ALONSO, 2015, p. 144 et seq.).³²

Allan de Paula assinala, assim, que o bolero não estabeleceu as relações amorosas como tema central na música sertaneja, uma vez que essas relações já estavam presentes como tema de canções na música brasileira desde o século XIX. No entanto, reforçou essa presença temática no que

³² “O romantismo melodramático não foi, obviamente, inventado pelos sertanejos. O que eles fizeram foi radicalizar essa proposta afiando uma identidade de classe afirmativa associada ao excesso. A sintonia que os músicos sertanejos têm com seu público é fruto dessa ligação poética com os desejos e gostos dessa plateia popular” (ALONSO, 2015, p. 462). Milionário e José Rico, normalmente cantores de amores desgraçados, fizeram crítica social na canção *Inversão de valores*, gravada em 1973, e louvaram a vida rural que não existe mais em *Velho candeeiro*, gravada em 1975 (Ibid. p. 165 e 171). Da mesma forma, William Gradante aponta que, embora o tema central da poesia de José Alfredo Jiménez seja frequentemente o amor por uma mulher, um local ou um modo de vida, sua música não é sentimental. Ele teria escrito sobre as coisas que afetavam o dia a dia existencial do homem comum no México (GRADANTE, 1982, p. 54).

seria um exemplo de apropriação de elementos estrangeiros a partir de padrões culturais nativos (OLIVEIRA, 2009, p. 300-301).

Em sua autobiografia, Pedro Bento diz que, para que sua dupla pudesse despontar, a dupla foi “mudando o repertório” e o “jeito de cantar”. Assim, enquanto as duplas que já eram sucesso gravavam músicas com “histórias de caboclo”, Pedro Bento e Zé da Estrada cantavam músicas românticas como *Seresteiro da Lua* e muitas canções rancheiras (LEME, 2013, p. 81-82). Também em entrevista concedida a mim, Pedro Bento registrou a mudança temática da música sertaneja, o que o deixaria fora do campo do que ele próprio entende por música sertaneja:

Mas a história do *Seresteiro da Lua* foi mudando também o estilo de cantar, né? Porque antes de *Boneca Cobiçada*, *Seresteiro da Lua*, as dupla antiga só cantavam música de tragédia, né? *Chico Mineiro*... tragédia, música mais triste... o cantar deles era triste, dos antigo, autores, o próprio Tônico e Tinoco. Então... aí foi mudando, né? O estilo de cantar... Mudando o estilo de escrever também. Os compositores pararam também de inspiração de roças, começaram a falar de boemia, né? Que a boemia também entrou! Entrou de gaiato, aproveitando a força do sertanejo, né?³³

Para José Raimundo, compositor e empresário de Milionário e José Rico, sertanejo *raiz* “é a origem da música sertaneja mesmo, né? Tônico e Tinoco, Tião Carreiro, é isso aí”. Porém, confere um papel central ao romantismo na música sertaneja. Questionado se Milionário e José Rico, Pedro Bento e Zé da Estrada e Trio Parada Dura são sertanejo *raiz*, respondeu em entrevista concedida a mim:

Não. Vem na mesma linha do sertanejo, mas que já fugiu um pouco, né? Aí já veio mais (...), mais mexicano, mais América Latina, você entendeu? Juntou esse povo, já diversificou bem. (...) O que a música sertaneja mais vive? É a paixão! A paixão, o desamor, o amor, o sonho, não é? Então esse é o sucesso (...), tanto atinge o homem como atingiu a mulher. Então eu falo: a paixão universal. É esse que... e a música *raiz* (...) cantava muito era aquelas músicas, (...) *O presidente e o lavrador*, (...), o Tião Carreiro, *Pagode em Brasília*... E essas músicas que realmente fez sucesso.³⁴

Segundo Rosa Nepomuceno, “a linha sertanejo-*mariachi*” teria chegado ao apogeu nos anos 1970, com Milionário e José Rico. A autora atribui a influência dos *mariachis* ao “oportunismo, afinidades sentimentais ou à inevitável influência das novidades internacionais trazidas pelo rádio e pelos artistas que viajavam”:

33 Entrevista concedida no apartamento de Pedro Bento em 24 de agosto de 2015.

34 Entrevista concedida no escritório de José Raimundo em 22 de agosto de 2015.

Entraram pela vereda tropical de Miguel Aceves Mejía, figura extravagante que fascinava o mundo sertanejo, à época, com seu chapelão enfeitado, o vozeirão e a emoção desbragada. (...) As novas duplas não queriam mais imitar apenas Tônico e Tinoco. Mejía, e ainda Pedro Vargas e Tito Martínez, com suas rancheiras e o som vibrante dos sopros *mariachis*, ofereciam novos elementos que poderiam ser incorporados à sua música. Se o pistom era um instrumento com o qual o artista sertanejo não tinha qualquer intimidade, ele se identificava com o estilo emocional e com os temas do repertório. Aquele *chororô* todo dos mexicanos *ornava* com suas dores e mágoas. “Não é preciso dizer que os oportunistas logo vislumbraram na afinação vocal e nos acompanhamentos de Mejía extraordinária brecha para introduzir a fórmula no que já se chamava sertanejo”, escreveu Ferrete em *Capitão Furtado: Viola Caipira ou Sertanejo?* (NEPOMUCENO, 1999, p. 145-147).

CONCLUSÃO

A difusão da rancheira mexicana no Brasil se deu em grande parte por meio do cinema mexicano, que gozava de muita popularidade nos anos 1950 e 1960 por razões geopolíticas que fogem ao escopo deste artigo abordar. Porém, com exceção de Milton Rodrigues, os cantores sertanejos entrevistados não demonstraram ter assistido a muitos filmes dessa cinematografia, até por viverem em áreas rurais. Notícias de jornal da época indicam que o cantor Miguel Aceves Mejía e, indiretamente, o radialista Zé Bettio tiveram um papel central na incorporação da rancheira na música caipira, na medida em que o primeiro fez turnês pelo interior do Brasil e o segundo, fã da música mexicana, costumava tocar suas músicas em seu programa de rádio, que gozava de grande audiência, inclusive de caminhoneiros, que podem, por sinal, ter exercido um papel de mediadores ao ajudar a levar a música de Mejía aos rincões do Brasil. A atuação de arranjadores estrangeiros que trabalharam com duplas sertanejas, como os maestros Oscar Safuán e Evêncio Rana Martínez, também merece ser objeto de pesquisa.

Cantores sertanejos da geração dos anos 1960 e 1970 deixaram bem explícita em entrevistas concedidas a mim a influência que Miguel Aceves Mejía teve sobre suas carreiras. Se Pedro Bento admitiu que contratantes e o público exigiam a vestimenta mexicana que acabou conferindo à dupla Pedro Bento e Zé da Estrada sua identidade única, um item valioso em um mercado que contava com diversas duplas, Milton Rodrigues admitiu que gravava rancheiras “porque dava mais dinheiro” e Amaraí declarou que cantava o repertório hispano-americano porque isso era exigido dele como cantor de churrascaria, no início de sua carreira, para atender aos pedidos dos clientes.³⁵

35 Entrevista concedida por telefone em 27 de fevereiro de 2016.

Porém, para além da atuação da indústria cultural, percebe-se que alguns desses cantores já tinham relações com a cultura hispano-americana, o que pode ter facilitado essa incorporação. José Rico foi casado com uma paraguaia e Milton Rodrigues é filho de espanhol. Por sua vez, a recepção do público à rancheira mexicana pode ter sido facilitada pela identificação do camponês brasileiro com a música camponesa mexicana e, principalmente, com a temática amorosa que já estava presente na canção brasileira.

A incorporação da rancheira à música caipira encontrou resistência por parte de artistas e jornalistas que a consideraram um modismo estrangeiro imposto pela indústria cultural, o que teria contaminado uma música supostamente de *raiz*, pura, autêntica, folclórica. No entanto, os cantores que foram acusados de corromper o sertanejo *raiz* nas décadas de 1960 e 1970, hoje em dia são considerados cantores de *raiz* pelas gerações posteriores e defendem uma posição bastante ambígua, ora reproduzindo o discurso folclorista e de idealização do passado e do campo, reconhecendo-se como cantores de *raiz*, ora assumindo-se como modernizadores, ora conciliando as duas posições.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Miguel de. Sertanejos no galope do progresso, *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 24 mai 1981.
- ALMEIDA, Miguel de. Beleza e populismo, *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 10 dez. 1981.
- ALONSO, Gustavo. *Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- ANTUNES, Edvan. *De caipira a universitário: a história do sucesso da música sertaneja*. São Paulo: Matrix, 2013.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CASTRO, Francisco Peredo. *Cine y propaganda para Latinoamérica*. 2 ed. México, UNAM, 2011.
- DUPONT, Wladir. Nações perdidamente enamoradas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 jun. 1991.
- GRADANTE, William. “El Hijo del Pueblo”: José Alfredo Jiménez and the Mexican “Canción Ranchera”. *Latin American Music Review*, vol. 3, nº 1. University of Texas Press, 1982. Disponível em: <www.jstor.org/stable/780242>. Acesso em: 14 jul. 2015.
- _____. Mexican popular musica at mid-century: the role of José Alfredo Jiménez and the canción ranchera. *Studies in Latin American Popular Culture* 2:99-114, 1983.
- LEME, Joel Antunes (Pedro Bento). *Histórias e sucesso de Pedro Bento e Zé da Estrada*. 1. ed. São Paulo: Editora Nova Consciência, 2013.
- LIOTO, Mariana. *Felicidade engarrafada: bebidas alcólicas em músicas sertanejas*. Dissertação de Mestrado em Letras. Universidade Estadual do Oeste do Paraná-UNIOESTE. Cascavel, 2012.
- MARIACHIS, para brasileiro ver. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 19 mar. 1977.
- MONTANDON, Marco Antonio. Nhô Bétio, o supercaipira. *Folha de S. Paulo*, Primeiro Caderno, p. 22, São Paulo, 30 maio 1976.
- NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- OLIVEIRA, Allan de Paula. *Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja*. Tese de Doutorado em Antropologia Social. UFSC. 2009.
- REGIS, Rachel. México, a nova vítima deste folclore, *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 25 fev. 1977.
- SOUZA, Tárík de. Força sertaneja. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 jun. 1998.
- SOSA JUNIOR, Walter de. *Moda inviolada: uma história da música caipira*. São Paulo: Quiron, 2005.
- TELÓ, Michel; PIUNTI, André. *Bem sertanejo: a história da música que conquistou o Brasil*. São Paulo: Planeta, 2015.



**certos
mal-entendidos**

João Paulo Guadanucci é desenhista, com graduação em Artes Visuais e Filosofia pela Universidade de São Paulo e mestrado em História da Arte pela mesma universidade. Trabalha atualmente na Gerência de Estudos e Desenvolvimento do Sesc.

Os seis metros de fachada expressam as diversas vontades dos habitantes do número 6 da rua do cemitério.

Os singelos arabescos do portão foram ideia do tio Décio, que dizia ter se inspirado num livro de fotos, presente do seu patrão. As lajotas retangulares, a decorar o andar superior, foram copiadas de prédios de Higienópolis, onde José sonharia viver. Representando a tradição regional, cara à memória da família, destacava-se a platibanda decorada. Já os caquinhos em vermelho, preto e amarelo constituíram uma questão espinhosa, pois despertavam sensações distintas em cada morador. Mas Dona Gina monopolizava o voto de Minerva: caquinhos são práticos e baratos.

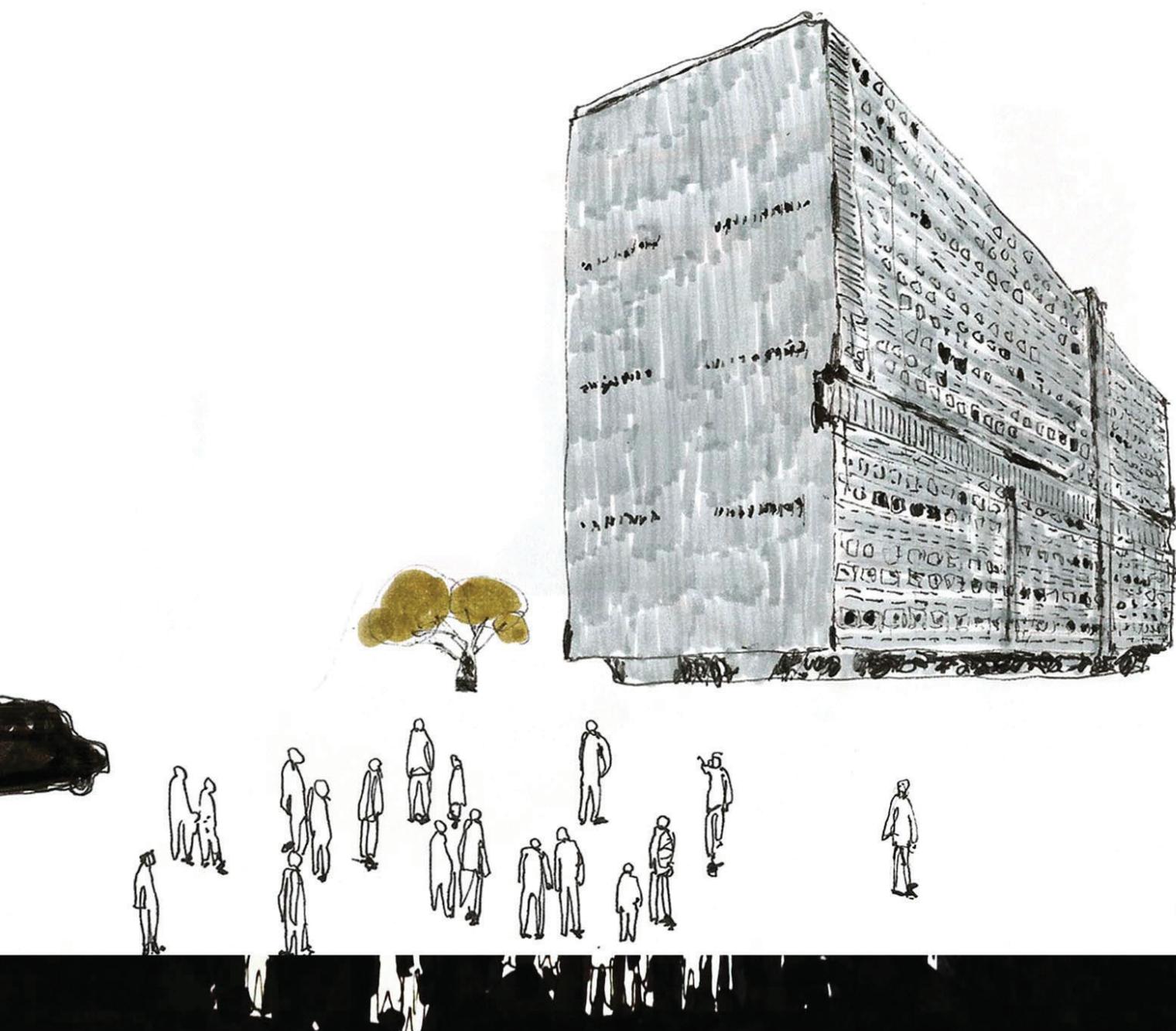
Rodrigo, o mais novo, escolheu o capacho.



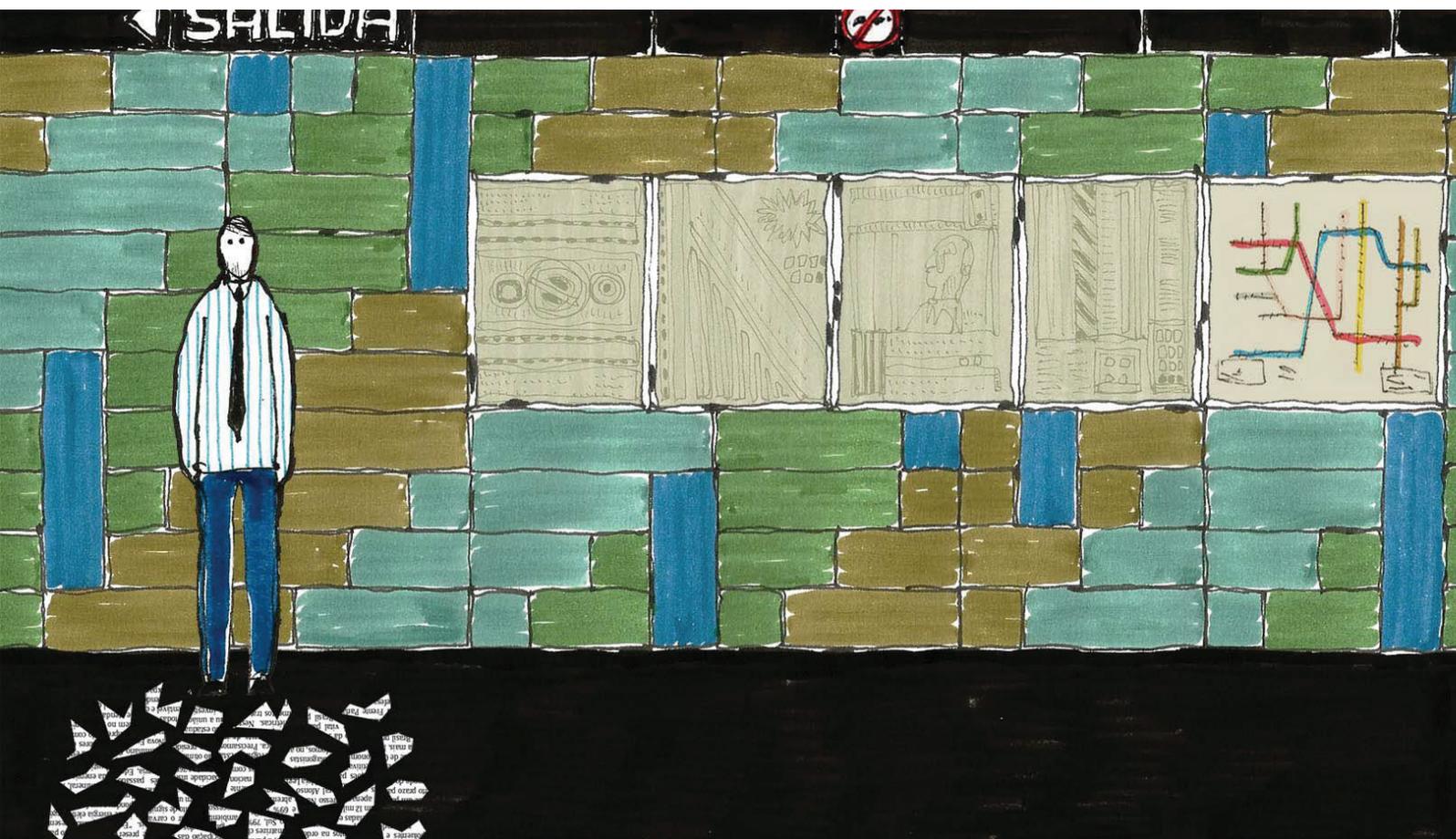


Malaquias está confuso por trabalhar num estabelecimento como o Ray's. Não se parece com nenhum outro salão que tenha conhecido. A música ele até reconhece, já que não se trata de música "de hoje"; o que ele estranha é a preferência por LPs (o que acaba aumentando seu serviço, pois alguém precisa virar o disco). Embora sua especialidade recaia sobre os cabelos, os clientes sempre querem aparar suas barbas, bigodes, cavanhaques, suíças. A atenção com a higiene também lhe parece algo exagerada, assim como a ideia de oferecer drinks.

O barbeiro Malaquias fica um pouco envergonhado quando seu amigo Dirceu passa pela calçada e o vê trabalhando. Ele preferia quando tinha a própria loja, na Vila Ema.



- _ O que estamos fazendo aqui?
- _ O guia vai explicar. Espere.
- _ Por que ele nos trouxe pra ver um prédio parecido com os que têm no nosso bairro?
- _ Aqui está escrito que é “um prédio moderno, considerado Patrimônio Universal em 1998.”
- _ Mesmo sendo igual aos outros?
- _ Talvez, na verdade, não seja tão igual assim.
- _ Quando vamos poder entrar?
- _ Não podemos. Pessoas moram lá.
- _ Tem onde comer?
- _ Por aqui, parece que não.

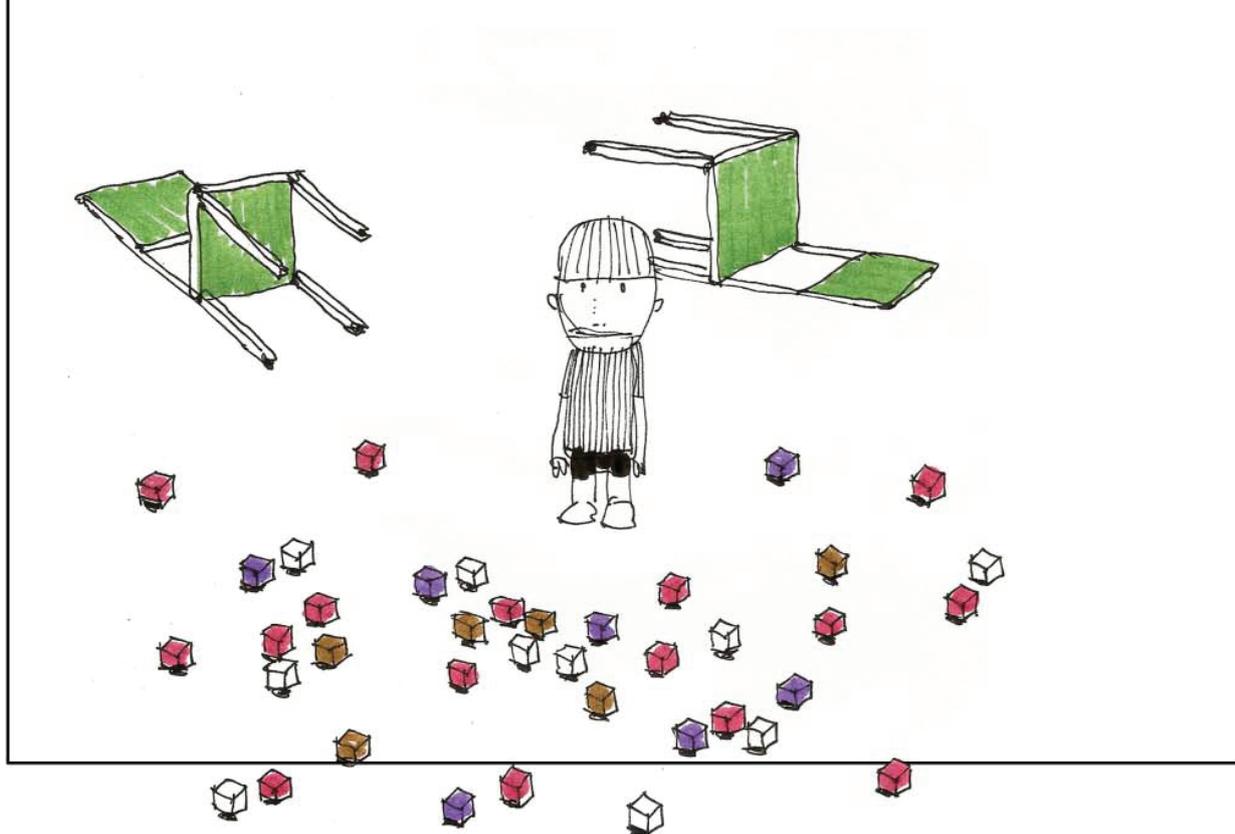


Naquela metrópole latino-americana, cidadãos caminham apressados pelas estações do metrô. Ramon passa, assim, despercebido, vendendo pen-drives e fones de ouvido num corredor movimentado da linha 4 (após exaustivas negociações com o dono do ponto, Ramon conseguiu alugar um metro quadrado de chão).

O caos que rege a organização das mercadorias não apenas desestimula possíveis compradores, como também contrasta com a delicada geometrização que caracteriza a identidade visual do metrô, criada sob a égide do design moderno. Uma iconografia racionalmente elaborada indica aos usuários que não se deve fumar, onde jogar seus resíduos e informa que a estação foi batizada com o nome do rei medroso dos astecas, convertido num pictograma de jaguar.

Presentear o sobrinho de sete anos tornou-se um desafio complexo pro Gaspar. Suas ideias acerca do consumo excessivo, sua relação amorosa com uma pedagoga construtivista, sua confessa nostalgia de um nebuloso passado: nada disso ajudava a equacionar a situação. Optou por um clássico jogo de montar (dizem que de origem sueca), embalado numa bela caixa à l'ancienne, pois havia escutado que o lance era dar aos pequenos “brinquedos semi-estruturados”.

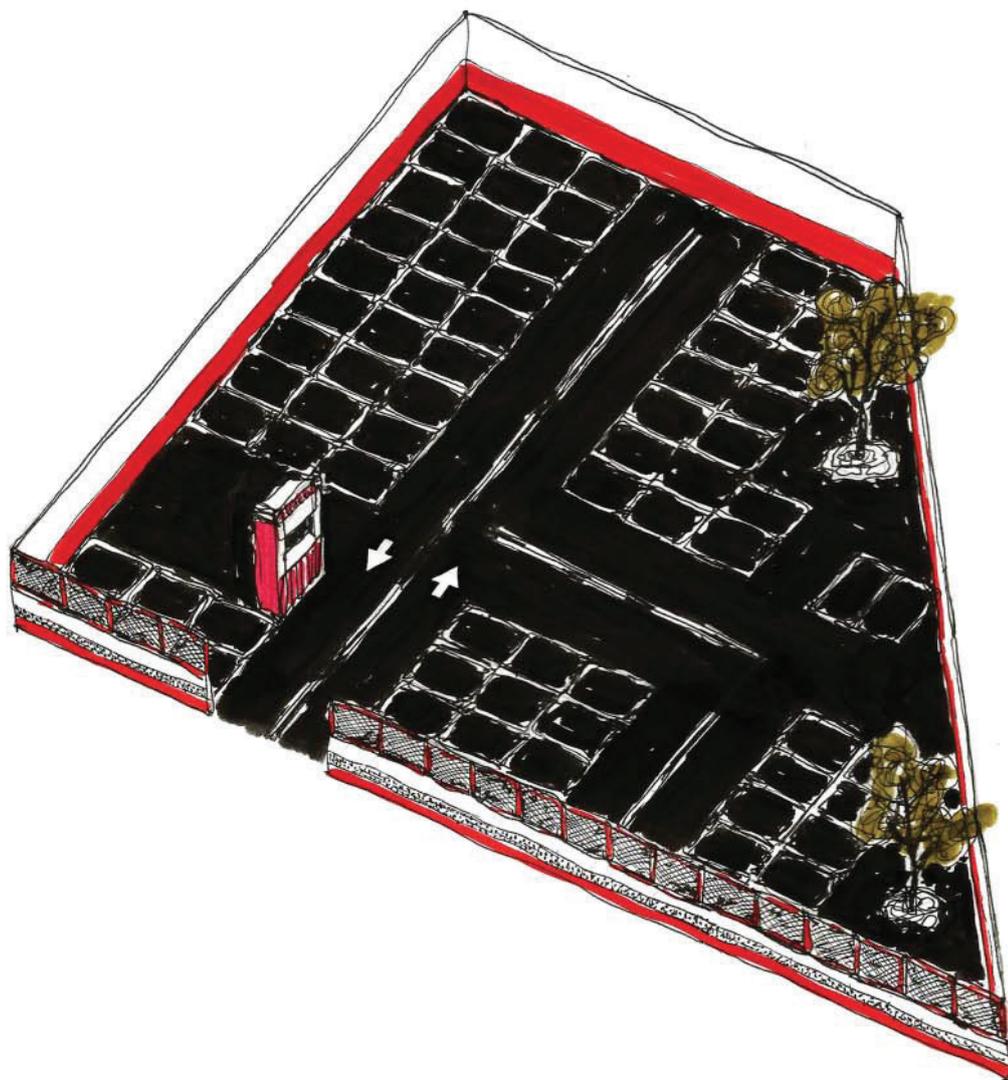
Batata! O pai do moleque, sociólogo, adorou a embalagem. Dizem que o menino montou uma única torre com as peças, na cor verde.



O estacionamento, mesmo resistindo por décadas, é um estágio intermediário, uma condição passageira: sucede as edificações anteriores e antecede o leque de possibilidades futuras de ocupação do terreno; nesse ínterim, carros estacionam.

Antes dele, um palacete, não muito grande, de estilo eclético, impunha-se aos arredores por meio de sua peculiar combinação de ornamentos em estuque, colunas salomônicas, azulejos pintados à mão e ladrilhos multicoloridos.

Como dissera um professor de estética, a construção despertava nos transeuntes a delicada simpatia evocada pelos símbolos de um poder pretérito, já solapado pela roda da fortuna: ninguém temia o singelo palacete, esmagado entre prédios.



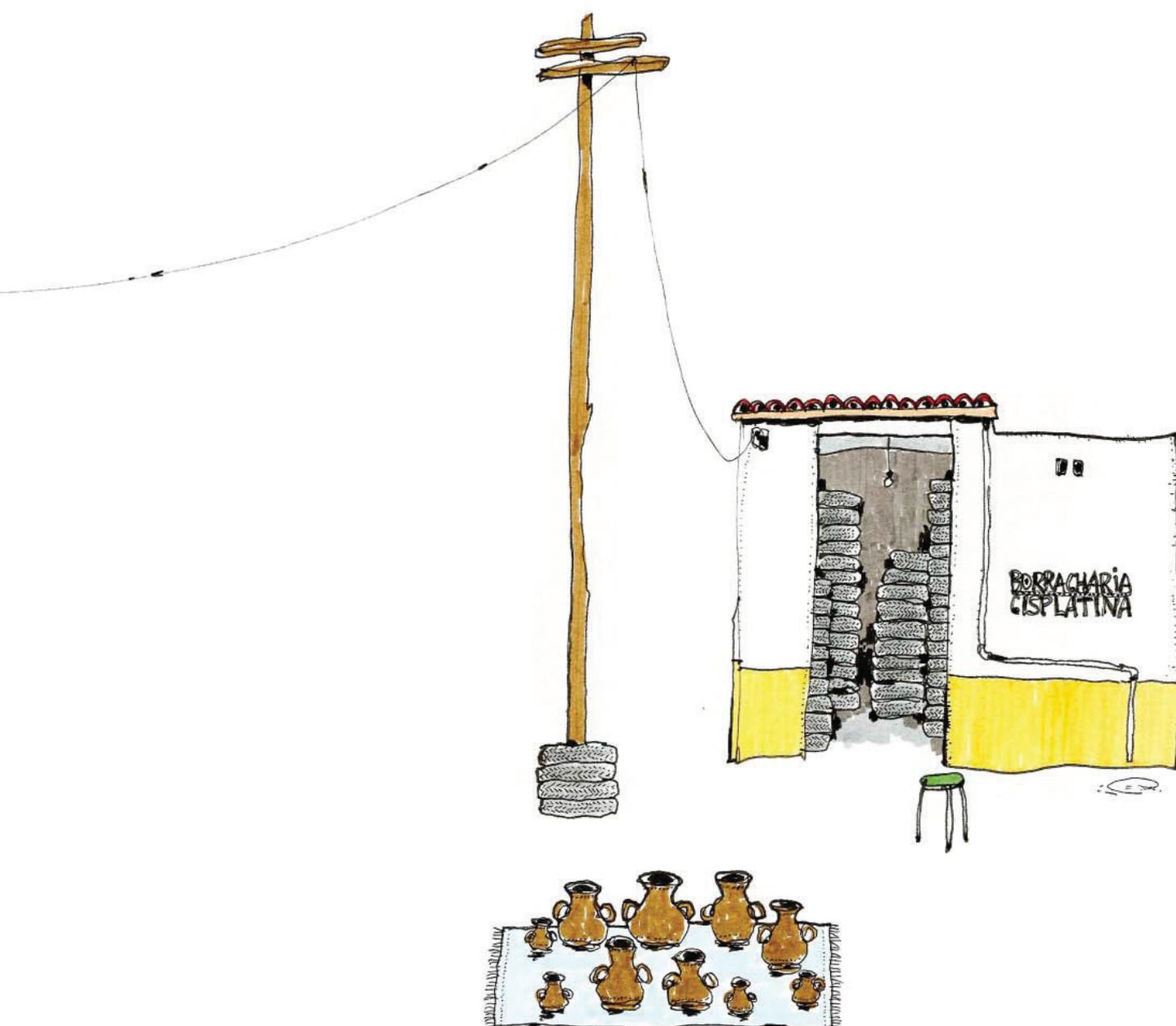
Na sexta lua do ano 8-movimento, três homens em uniformes governamentais adentraram, pela quarta vez, a aldeia. Traziam boas novas. A demanda indígena em torno da proteção do rito do pássaro sagrado acusava seus primeiros sucessos. “Avanços tímidos, como se imitassem o andar da ave”, era a piada preferida do comissário. Todavia, cumpria estar atento a um aspecto: fazia-se perceber, ainda discreta, a ação de algumas sociedades protetoras de animais envolvidos (de modo coadjuvante) no ritual. Que o chefe da tribo ficasse tranquilo, advogados já estavam trabalhando no caso.



“O faisão é um animal cultural”,
falou o pastor. “Ele representa o amor
da humanidade pelo colorido gratuito, pelo
êxtase plástico, pelo fausto visual. Ao se espalhar
por paisagens diversas do planeta, encantou homens
e mulheres – que deram-lhe um nome e arrancaram suas
lindas penas. O amarelo, o azul, o negro, o vermelho
adornaram conquistadores, prostitutas e carnavalescos.
Não bastasse, os malditos franceses descobriram que sua
carne não apenas era comestível, como tinha
sabor e textura inigualáveis. Habitou, desde
então, mesas seletas. O faisão é, como
eu dizia, um animal cultural.”



Etnógrafo amador, colecionador de artesanato indígena, Jean-Pierre já reformulou quatro ou cinco vezes suas convicções. É nisso que pensa enquanto se aproxima do local indicado pelos nativos como sendo o último foco de produção da cerâmica pela qual se apaixonara, décadas atrás. Sua imaginação havia lhe sugerido outro cenário: cabanas de palha e madeira organizadas em formato semicircular, crianças correndo nuas, fauna e flora exuberantes, sons de instrumentos feitos com pele de roedores.



Num esforço de reaproximação, pai e filho resolveram ir juntos ao cinema. O filho, buscando apoio em memórias remotas e temendo exigir demais do velho, sugeriu o ciclo de western no cineclube. Enquanto corria o filme, as reações eram opostas. O pai se inquietava pela carência de tiros: apenas dois em quarenta minutos (não era isso que ele esperava de um legítimo banguê-banguê); o filho, embasbacado, deliciava-se com os demorados planos-sequência.

Recordava um tempo distante, na faculdade, quando lia artigos da crítica francesa, ensinando aos norte-americanos que aquilo não era diversão barata.

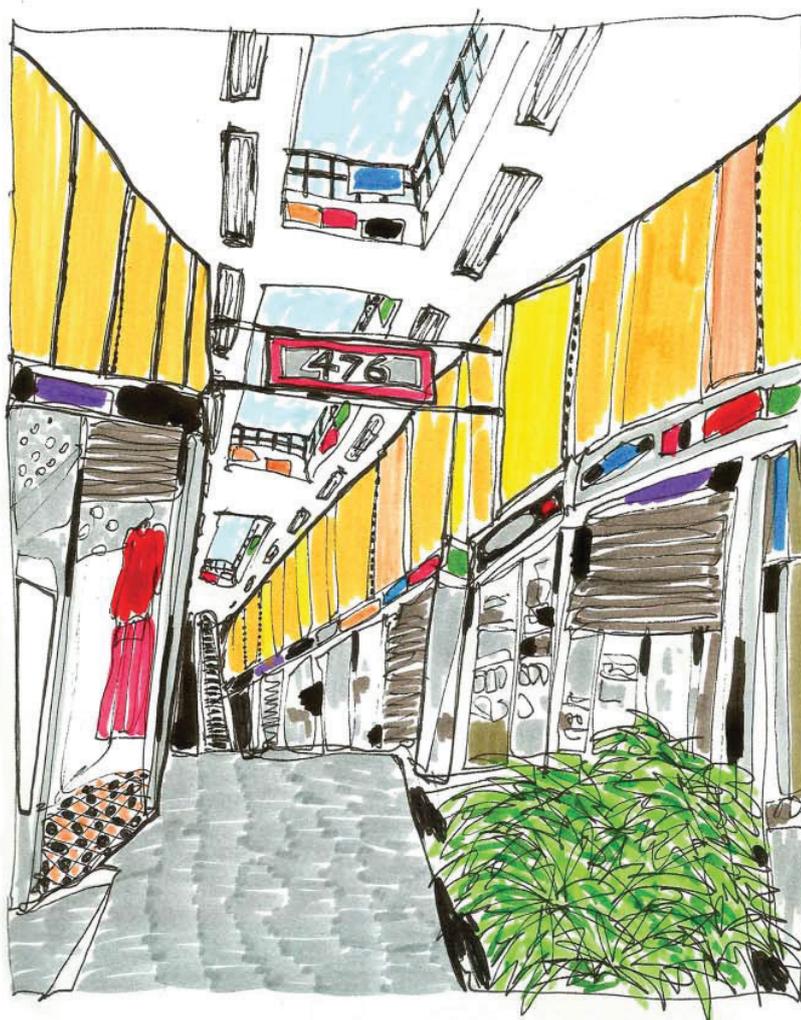


Mais de duas décadas de realização ininterrupta e o apoio de grandes empresas de telecomunicações (via leis de incentivo) conferiram à mostra anual de fotografia contemporânea uma importância que já ultrapassa fronteiras. Entretanto, a edição mais recente reservou uma surpresa. O prêmio principal foi conquistado pela fotografia sem título, ampliada em metacrilato, autoria de um carteiro que, durante o trabalho, costuma observar (com agudez, alguém acrescentaria) as peculiaridades da metrópole.

Três observações puderam ser ouvidas em meio ao burburinho do vernissage:

- a) rara é a convergência entre o faro documental e a refinada composição lograda pela obra;
- b) delicada tornou-se a situação da classe artística da cidade, que se deixou superar por um carteiro;
- c) alto deve ter sido o preço pago pela ampliação em metacrilato.





No momento de sua inauguração, a galeria reunia duas livrarias especializadas em literatura russa, atraindo universitários e depressivos.

Pouco depois, o povo do teatro invadiu o lugar, interpretando os coloridos corredores como cenário alternativo.

Mas isso foi até a invasão de imigrantes e suas mercadorias contrabandeadas, que trouxeram consigo consumidores desesperados e policiais escrotos.

A galeria de arte no fundo resistiu ao tempo, vendendo xilogravuras pela metade do preço.

A última onda atende pelo nome de street wear - mas o síndico distribuiu cartazes lembrando que é proibido entrar de skate.

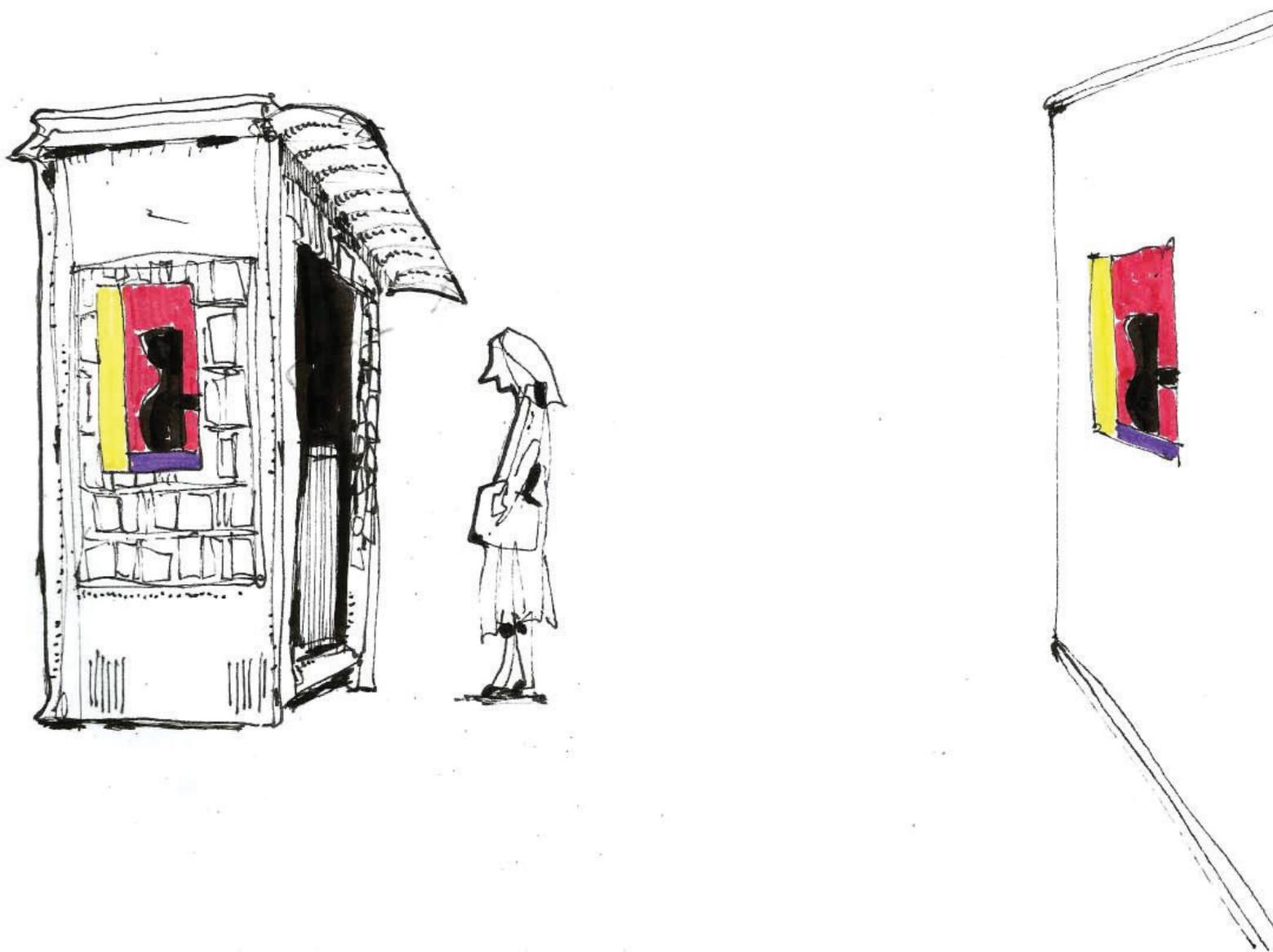


Não resta dúvida:
a tatuagem da Samantha causou sensação.

Rapidamente, a disposição para a hermenêutica apoderou-se de corpos e mentes. O formato geométrico-minimalista traía, segundo o irmão, o estágio numa empresa de design em Seattle, dois anos atrás. Mas isso não explicava a vocação “old school” da tatuagem, identificada pelo Claudio, muito menos a espada flamejante. O crupiê entrevistou: menos difícil que explicar a espada, certamente contrabandeada da versão inglesa de um LP idolatrado pela galega, era compreender o besouro - possivelmente de origem amazônica - atravessado pela arma branca.

- Ela foi pro Pantanal, que eu saiba.

Samantha se cala.



Mas, como por milagre, todos os credos viram-se contemplados pelo poster.



CULTURA E VIOLÊNCIA

Jaime Ginzburg¹

RESUMO

Este artigo examina relações entre produções culturais e manifestações de violência, levando em conta o interesse, na indústria cultural, pelo apelo de consumo de imagens de destruição. Para isso, propõe uma reflexão sobre o prazer obtido com a contemplação de cenas violentas no cinema. Além disso, o artigo aborda acontecimentos políticos recentes, referentes à administração de Donald Trump nos Estados Unidos, a um projeto de lei de Jair Bolsonaro e a uma manifestação de Major Olímpio. Com esses horizontes, aponta para a afinidade entre o prazer diante da violência, como entretenimento, e o impacto social de posições políticas conservadoras.

Palavras-chave:

Política; Cinema; Violência; Terrorismo; Entretenimento

ABSTRACT

Cultural production and manifestations of violence are studied in this article, having in mind how Pop Culture explores destruction's appeal to audiences. In order to analyze that, some films are discussed. The article also approaches recente political events, regarding Trump's administration, a Jair Bolsonaro's Law Project, and a public manifestation by Major Olímpio. We explore similarities between the pleasure experimented in face of violent images and social impact related to conservative politicians.

Keywords:

Politics; Film; Violence; Terrorism; Entertainment

Um dos desafios importantes para os estudiosos de produções culturais, nos tempos atuais, consiste em compreender o amplo interesse, por parte de públicos de televisão e cinema e de usuários de internet, por cenas de destruição e morte. Estúdios de Hollywood valorizam constantemente em seus empreendimentos roteiros em que tiros, cenas de combate em guerras ou imagens de massacres são centrais. Filmes frequentemente classificados na categoria “ação” constituem peças decisivas para a

¹ Jaime Ginzburg é Professor Associado 2 de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo. Pesquisador do CNPq. Autor de “Crítica em tempos de violência” (Edusp/Fapesp, 2012) e “Literatura, violência e melancolia” (Autores Associados, 2013). Contato: jginzb@gmail.com

movimentação financeira dos estúdios, e alguns deles são lançados com a perspectiva de suscitar captação massiva de lucros, por exhibições em salas de cinema, vendas de dvds ou serviços de *streaming*.

Uma produção nacional que obteve uma das maiores bilheterias no país, até o presente momento, foi *Tropa de Elite 2*, de José Padilha, um filme que, centrado no personagem Capitão Nascimento, abordou ações do Batalhão de Operações Policiais Especiais. Esse filme se caracteriza pela presença de cenas de violência, e adota uma estrutura de filme de ação, com aspectos semelhantes a escolhas formais de filmes de Hollywood, com grande apelo de mercado; o interesse por parte do público se associa também ao horizonte referencial imediato, com a provocação para que os espectadores atribuam ao filme uma função mimética com relação a elementos do cotidiano violento de centros urbanos brasileiros. O contexto com que *Tropa de elite 2* dialoga remete a diversas operações especiais da polícia. Cabe uma referência à reflexão de Danilo Cymrot sobre o assunto - de acordo com o pesquisador, no que se refere ao trabalho das Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar (ROTA), o capitão Conte Lopes é descrito, na perspectiva de Caco Barcellos, “como um policial que gostava de comandar operações espetaculares, cinematográficas, para se autopromover” (CYMROT, 2014, p. 138). Não surpreende que tenha sido produzido um filme de Elias Junior, chamado *Rota comando*, voltado para a construção de uma imagem positiva das operações realizadas pelas Rondas Ostensivas. *Tropa de Elite 2* incorpora a seus recursos narrativos elementos que se vinculam, direta ou indiretamente, a essa combinação entre violência e cinema que atravessa a memória da ROTA.

O êxito desse filme de José Padilha não é um fato isolado, tendo em vista o grande sucesso no país de filmes de super-heróis de Marvel e DC, além da franquia *Star Wars* e de diversas produções de ação, associadas, por exemplo, a figuras midiáticas como Sylvester Stallone ou Arnold Schwarzenegger. Esse campo de interesse se estende para os públicos de TV aberta e fechada. Alguns canais abrem espaço regular em suas grades para essas produções.

Em diversos países, o fenômeno de recepção continuada de filmes violentos se mantém ou se expande, realimentando o mercado. Filmes como *The Avengers* podem ser tomados como divertimento inofensivo, por se originarem de quadrinhos cultuados. *Star Wars* é vendido como diversão familiar, com crianças sendo estimuladas a vibrar com a derrubada de inimigos. O investimento em séries como *Rambo*, *Rocky* e *Os mercenários* tem como premissa o impacto positivo de imagens de lutas e tiros. *Rambo*, como observa Danilo Cymrot (2014), é um filme que espetaculariza e banaliza a violência.

Em paralelo com esse amplo sucesso das narrativas de ação, o mercado instituiu diversas formas de industrialização dos prazeres ligados à percepção de cenas de destruição e morte. O universo dos videogames, por exemplo, tem explorado de modo enfático a permissão para que o jogador, adulto ou criança, se comporte a partir da perspectiva do agente de destruição, que marca pontos ao matar. Na televisão a cabo, a existência de um canal economicamente viável como o Combate, que apresenta continuamente lutas de *mixed martial arts* (MMA) e empreendimentos como *Ultimate Fighting Championship* (UFC), é uma evidência de que a visão de corpos em confronto, admitindo o sangramento, a mutilação e a aniquilação dos competidores, é um fator seguro de prazer para o público assinante.

Não existe consenso teórico, nos contextos acadêmicos, quanto às razões que podem levar seres humanos a ficarem satisfeitos com a contemplação de destruição de outros seres humanos. Tive a oportunidade de conversar, em eventos e em aulas, a respeito disso. Algumas das formas de elaborar o assunto são as seguintes: (a) o mundo da violência seria compreendido como um mundo carregado de valores morais, em que a violência em si não é um problema, e sim a quem ela serve, e existiria prazer na representação de violência a favor de um grupo (como expressão de uma nação, uma concepção de valores ou uma maneira de viver) com o qual nos identificamos; (b) esse desejo poderia ser compreendido como uma sublimação da agressividade, isto é, seres humanos teriam agressividade inata, mas em vez de agir violentamente contra outras pessoas, preferimos fantasiar manifestações de agressividade; (c) nossa vontade de ver o mundo diferente do que é, transformado, seria constantemente frustrada, diante de adversidades, mas através de imagens de violência, experimentaríamos exercícios de irrupção destrutiva, como se, por exemplo, um filme de ação sugerisse que o mundo pode ser negado ou transformado; (d) ninguém gosta de sentir dor, mas quando a dor é de um outro, sua contemplação pode ser gratificante, como uma ruptura com o tédio ou a repetição monótona das ações cotidianas.

As três primeiras hipóteses são calcadas na premissa de que não há nada de errado em querer contemplar cenas de violência, e de que disso nenhuma culpa deve surgir. Ao contrário, a satisfação estaria ligada a orientações de comportamento aceitáveis – a renúncia a ações violentas concretas, a reafirmação de uma vontade de mudar o mundo, ou a consolidação do bom, do belo, do heroico e do verdadeiro. A quarta hipótese é mais sombria, individualista e apática, e é nela que, constantemente, a indústria cultural encontra legitimação. Assistir a cenas violentas é uma possibilidade vendida no mercado como liberação, emoção, numa palavra, divertimento.

É possível que o prazer em contemplar cenas violentas esteja relacionado à sublimação da agressividade, à atribuição de uma base moral ao mundo, ou à demanda de mudanças. É também possível que o consumo fetichista se estenda e, para além de videogames ou pornografia baseada em violência, tenhamos parques temáticos destinados ao exercício da violência, como sugere o filme *Westworld*, de 1973, assim como a série de televisão que nele foi inspirada. Nesses parques, robôs com aparência similar a seres humanos estariam disponibilizados para serem agredidos e mortos por pagantes. Em *Westworld*, o que faz diferença é contra quem é praticada a violência; quando ela se volta contra os pagantes, ela se torna inaceitável. Metaforicamente, o filme expõe a valorização da violência em causa própria, e a inadmissibilidade de qualquer reação.

No livro *O mal-estar na cultura*, escrito em 1929, Freud elaborou uma reflexão sobre a agressividade, que teve impacto em outros intelectuais, e permanece, décadas depois, merecendo ampla atenção. No capítulo VI desse livro, o autor aborda um impulso de destruição, expondo que é um conceito com relação ao qual ocorreu resistência. Admitir a ideia de uma “tendência inata do ser humano para o ‘mal’” (FREUD, 2010, p. 138-139) significaria atribuir a esse impulso um papel constitutivo do sujeito. Assim, a tendência para a destruição não seria eventual, episódica, mas um componente fundamental da vida. A hipótese de Freud pode ter um poder explicativo, capaz de ajudar a compreender fenômenos como genocídios, chacinas, campos de concentração, torturas e várias formas de crueldade. A capacidade de admitir a morte de outros, ou de ordenar a destruição de grupos inteiros, seria um elemento constitutivo de nossas bases psíquicas; por isso, ao reconhecer que ocorram diariamente situações de violência física, assassinato ou dizimação coletiva, e ao prestar atenção nessa constância e na reiteração de procedimentos de destruição, nos mais diversos lugares, estaríamos reconhecendo expressões do humano.

O que espantaria, nesse caso, não é o fato de ocorrerem essas situações, mas o fato de que elas não ocorrem ainda mais. A socialização, a educação, a interiorização de limites e regras, e a obtenção de prazer na interação respeitosa com os outros poderiam agir como fatores de supressão de manifestações agressivas. Formas simbólicas de aproximação entre seres humanos poderiam contribuir para a constituição de valores associados à integridade da vida. Historicamente, no entanto, se pensarmos nas duas grandes guerras do século XX, nos séculos de violência colonial em diversos continentes, e nas várias formas da escravidão, poderemos assumir um pessimismo, motivado pela argumentação de Freud.

No filme *2001*, de Stanley Kubrick, na “aurora do homem”, dois grupos de primatas disputam acesso a um pequeno reservatório de água. Essa disputa se transforma quando um deles, como que por acaso, observa o

impacto de um gesto de seu braço, segurando um osso. Ao expor a queda de animais e depois a devoração das carnes, a cena indica que ocorreu a descoberta do emprego desse osso na captura desses animais. Em um momento posterior, ocorre uma descoberta mais intensa: a possibilidade de machucar o outro, utilizando um osso. É o surgimento das armas, cuja eficácia resulta em dominação territorial e, com isso, vitória na disputa pelo espaço com água.

Kubrick mostra então um gesto celebratório, como um final de um rito de iniciação, em que um osso é jogado para o céu. A montagem propõe, em um corte, a continuidade direta entre o osso e uma nave espacial. A narrativa indica que a nave, assim como o osso, instrumentaliza a força da dominação. A missão constituída, referente ao aparecimento de um monólito escuro, está ligada à perspectiva de tornar o estranho algo familiar. Quando uma equipe de astronautas se aproxima do monólito e decide tirar uma fotografia, tal como faziam fotógrafos em terras coloniais no século XIX, fica evidente a determinação de destituir o monólito de sua singularidade incompreendida, e torná-lo objeto de domínio humano, uma peça de interesse para o movimento empreendido pelos astronautas. O mesmo monólito aparece na primeira parte do filme, como enigma perante os primatas, logo antes da descoberta do domínio da violência. Como se operasse uma reação à apropriação feita, o monólito teria emitido um som intolerável. Vemos os astronautas fisicamente impactados pelo som, em uma reação que subverte sua posição de dominadores.

O filme do Stanley Kubrick inclui imagens de violência. No entanto, elas não estão lá para que ocorra um gozo do espectador diante do espancamento. O diretor reveste a violência de articulações visuais que remontam à origem do humano, a mitos arcaicos, e à continuidade entre momentos no tempo, em um salto de um passado remoto a um futuro de colonização planetária.

2001 não desperta catarse, mas choque; não é um filme sintético, mas analítico e fragmentado. O final acentua as questões abertas, não as resolve de modo conclusivo. Ao enfatizar a vulnerabilidade humana, os riscos de destruição (conduzidos por Hal, um computador), e a angústia do isolamento (na caracterização de David, ao ser impedido por Hal de retornar à nave), estabelece um contexto de percepção para o qual não é esperado um entretenimento imediato, uma diversão fácil, ou uma explicação de conjunto que mostre um bem prevalecendo sobre um mal.

Sob todos os aspectos, esse filme vai em direção oposta a filmes de Stallone ou espetáculos de MMA. Nele, as imagens de violência são funcionais, incorporadas a uma trama de movimentos múltiplos e ganham tensão e complexidade ao serem integradas a uma reflexão sobre mito e razão, arcaico e moderno, estabilidade e instabilidade. Ali não há super-heróis

capazes de ultrapassar limitações, nem sabres de luz para lutar contra um pai maligno. Nada capaz de produzir uma síntese positiva ao final, ou servir de modelo para nossas ações cotidianas.

É de filmes brilhantes como *2001* que nosso tempo parece precisar. Obras de literatura, música, cinema, artes plásticas, capazes de suscitar choques, tirar os espectadores de suas zonas de conforto, e inquietar suas mentes. Filmes como *2001*, pelo menos para parte de seus públicos, representam conversores de modos de percepção, cujo efeito pode ser sair à rua no dia seguinte e colocar em dúvida os parâmetros habituais de entendimento das relações humanas.

Longe dos esquemas de Hollywood, existem fortes experiências cinematográficas voltadas contra a desumanização e a legitimação de práticas violentas. Talvez a mais radical tenha sido *Saló*, de Pier Paolo Pasolini, filme que articula imagens que remetem a Marquês de Sade, constituindo uma alegoria do fascismo, com um resultado implacável. Poucas vezes o cinema conseguiu articular recursos associados à abjeção e ao horror, com diálogos de teor erótico, de modo a expressar o prazer em praticar e contemplar a destruição de seres humanos. Esse filme permanece, até hoje, como um dos mais importantes desafios, pela estética do choque, para públicos despreparados para lidar com seus próprios conflitos.

Considerando a heterogeneidade da indústria cultural, é necessário distinguir os padrões hegemônicos de produção, que habitualmente servem a ideologias conservadoras e ao entretenimento imediato, de casos específicos, em que as obras antagonizam com suas próprias condições de produção. Mesmo em estúdios de Hollywood, às vezes, produtores, diretores e roteiristas utilizam oportunidades dadas pelo sistema para confrontar os fundamentos desse mesmo sistema, tentando mudar paradigmas por dentro. É na análise de cada obra específica que pode ser observado se ocorre esse movimento ambíguo. O limite entre o espetáculo de entretenimento e o pensamento de uma razão antagônica pode ser, às vezes, pouco claro.

Poderíamos, por hipótese, tentar demonstrar que a série *Jogos Vorazes* poderia ser voltada para uma crítica da violência, por expor o sofrimento sacrificial dos protagonistas, mas isso não se sustentaria, pois a narrativa é essencialmente um elogio da destruição, e seu sucesso está associado ao prazer de acompanhar o sofrimento dos personagens; ou ainda, especular que o cinema de Quentin Tarantino se constituiria de modo ambíguo em suas paródias e provocações, mas isso não excluiria a perspectiva de captar um público interessado em irrupções de forças destrutivas, exploração obscena de imagens corporais e personagens egocêntricos.

Por outro lado, permanecendo no campo do cinema, um filme como *Alien* pode ser interpretado, para além do marketing à sua volta, como

uma obra que ultrapassa seu valor como mercadoria. Ao abordar o contato humano com uma forma de vida alienígena, e apresentar a potência destruidora desse elemento estranho, o filme é estruturado a partir do deslocamento das próprias premissas, na medida em que Ripley (Sigourney Weaver) descobre que a prioridade é trazer o espécime vivo para a Terra, e que a equipe é descartável (“crew expendable”). Diversos filmes de horror investem na ideia de uma polarização, em que o monstro é o mal e, simetricamente, o humano é o bem. Ao passar de uma visão de um mal absoluto, apresentada na cena da morte de Kane (John Hurt), para uma crítica de uma corporação bélica e gananciosa, a narrativa abandona as convenções binárias, em favor de uma percepção da vida, em um microcosmo, como situação limite, em que a sobrevivência é uma exceção.

Em outro filme de ficção científica, *Under the skin*, ocorre um deslocamento semelhante. A primeira parte da narrativa mostra uma força alienígena destruidora, mas a segunda mostra, na tentativa da alienígena (Scarlett Johansson) de se aproximar do comportamento humano, a emergência, junto com a empatia, do sofrimento e da vulnerabilidade. A protagonista atravessa a imagem da predadora para se transformar no seu oposto, quando agredida pelo homem na floresta. Esses dois filmes não estão dentro da linha industrial de produção voltada para o gozo imediato diante da violência e do sofrimento. *Alien*, um sucesso de mercado capaz de motivar várias novas produções, hoje vendido em caixas de dvds ao lado de sequências como se fosse o início de uma quadrilogia, ultrapassa as convenções do terror e da ficção científica. As explicações para seu êxito podem ser várias, e certamente o filme é admirado por razões muito diversificadas, de acordo com suas faixas de público. Não há dúvida, no entanto, de que, diferentemente de *Os mercenários* ou *Jogos Vorazes*, esse filme não restringe seu fôlego a suas atribuições de mercado. Isso não impediu que James Cameron se encarregasse, em 1986, de elaborar uma continuação muito mais carregada de imagens violentas que a primeira, transbordando nacionalismo conservador e estereótipos de heroísmo épico. Com suas cenas de sabotagem, exibição atlética e muitas armas, *Aliens* pareceu inspirado em filmes da guerra fria.

O diretor Cameron, premiado por filmes com violência e catástrofes – *Terminator*, *Terminator 2*, *Titanic*, *Avatar* – é um dos nomes de Hollywood que mais se dedica a explorar o prazer dos espectadores ao contemplar destruição e sofrimento, em escala industrial. Esse mesmo diretor, ao receber um Oscar, em 1998, gritou “I’m the king of the world”, frase que, independentemente de sua conexão com *Titanic*, poderia aparecer, talvez, no contexto de uma fala de um ditador.

A ampla presença da violência no mundo do entretenimento não é uma novidade. Ao longo do século XX, com a disseminação de aparelhos de

televisão e a expansão do mercado de cinema, diversas linhas de produção de conteúdos assumiram investimentos na expectativa de que, com o prazer associado à contemplação da destruição, do sofrimento e da morte, empresas cresceriam e mercados seriam expandidos internacionalmente. Essa indústria é plural, internamente reiterativa e beneficiada por recursos publicitários massivos.

Há tempos, o fato de uma criança assistir a um desenho animado violento poderia despertar preocupação, em razão de uma dúvida em relação à mimese na recepção. Seria uma criança capaz de se tornar violenta, por assistir televisão? Um adolescente, após assistir a uma luta livre profissional, se sentiria inclinada a lutar com o irmão menor e imitar as ações de um ringue? O filme *Anguish*, de Bigas Luna, assume ostensivamente a tese mimética: um espectador vê um filme violento no cinema, e se apropria do desejo assassino do personagem da película.

Nas condições atuais, embora essas dúvidas volta e meia reapareçam, os problemas ganharam outras formas. A exposição voluntária contínua a computadores, celulares e redes sociais, além de outras tecnologias, tem consequências, e ela poderia constituir um contexto em que o excesso, em si mesmo, se constitui como um objeto de desejo, ao mesmo tempo persistente e mutante. A materialidade das imagens é importante, mas talvez nem sempre tanto quanto a possibilidade de que elas desapareçam, sejam esquecidas ou deletadas.

Para aqueles que se habituem ao excesso, a noção de tempo é continuamente flexibilizada. Em um celular, em menos de meia hora, é possível encontrar uma reprise de um filme, um programa de TV antigo lançado em DVD, um vídeo pessoal, uma matéria recente de um telejornal, um esquete, uma compilação de grandes momentos esportivos, e diversas mensagens publicitárias. O referencial histórico do filme, as condições de produção do telejornal, os critérios de escolha das cenas na compilação e o perfil do público que tornou o programa de TV um sucesso em sua época: tudo isso se perde facilmente no movimento acumulativo, sem dialética, feito pela mão sobre a tela do celular. Reduzida a uma percepção que dura segundos ou minutos, uma imagem pode ser absorvida sem reconhecimento de sua historicidade, criando um contínuo anacronismo desorientador e danificador.

Certos eventos contribuem para configurar uma percepção de que a violência seria praticamente onipresente: incidentes de agressividade coletiva (brigas em estádios de futebol, linchamentos de suspeitos de crime nas ruas); algumas formas de práticas esportivas (como artes marciais e boxe, entre outras); ritos iniciáticos (como treinamentos militares ou trotes acadêmicos); condutas escolares (*bullying*, agressividade no esporte). O acompanhamento de jornais diários produz um efeito de reiteração, com

situações violentas sendo registradas regularmente, e descritas quase sempre de modo destituído de empatia.

Com a ascensão das redes sociais e de comentários a textos on-line, a proliferação de falas de ódio alcançou um patamar sem precedentes, em que observações preconceituosas são comuns, e formulações de legitimações de violência passam impunes. Na própria rede ocorrem reações a essas formulações.

No Brasil, neste início de 2017, a violência se fez presente de uma maneira desconcertante. Dezenas de pessoas morreram em presídios na região Norte do país. Um massacre no Complexo Penitenciário Anísio Jobim (Compaj), em Manaus, levou à morte de 56 presos. Logo depois, ocorreu uma situação similar na penitenciária Agrícola de Monte Cristo, em Roraima, com 31 presos mortos. A imprensa divulgou uma manifestação, diante do ocorrido, da parte de Bruno Júlio, na ocasião ocupando o cargo de Secretário da Juventude no Governo Federal: “Sou filho de polícia, né? Tinha era que matar mais. Tinha que fazer uma chacina por semana”. Divulgou também uma mensagem de Major Olímpio, Deputado Federal: “Placar dos presídios: Manaus 56 x 30 Roraima. Vamos lá, Bangu! Vocês podem fazer melhor!”. Essas incitações à violência poderiam ser caracterizadas e enquadradas como crimes, mas não foram.

Para pensar a respeito do presente, deste início de 2017 marcado pela violência no Brasil, cabe lembrar que este é um país marcado pelos genocídios coloniais, pela escravidão, por regimes ditatoriais e por extensa impunidade. Acontecimentos como o extermínio de tribos indígenas, as repressões violentas a movimentos sociais pacíficos, as torturas no período da ditadura militar, entre outros, integram a história do país. É ingênuo assumir que a violência não é um problema prioritário para a vida social brasileira. O avanço de correntes conservadoras de pensamento, em um contexto em que recursos para a educação têm sido cortados em muitas instâncias, tem dificultado que o espaço público acolha debates críticos sobre a violência, a lei e os mecanismos de controle social. Sem esses debates, a sociedade pode ser submetida à aceitação de perspectivas ideológicas regressivas, anticivilizatórias, para as quais movimentos sociais democráticos são considerados inócuos ou indignos de confiança.

Em um texto publicado em 11 de janeiro de 2017, no jornal *El País*, o escritor Luiz Ruffato comentou as manifestações de Bruno Julio e Major Olímpio, chamando a atenção para a presença, no Brasil, de formas de pensamento fascista. Cito um trecho de seu artigo:

Uma pesquisa, realizada em outubro de 2011 pelo Ibope para a Confederação Nacional das Indústrias (CNI), mostrava que 46% dos brasileiros era favorável à pena de morte, 79% defendiam penas mais rigorosas para os

criminosos e 86% pediam a diminuição da idade penal. Em outra pesquisa, no ano passado, encomendada pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública, a Datafolha revela que 57% dos entrevistados concorda com a frase “bandido bom é bandido morto”.

O Brasil vem se tornando dia a dia mais e mais um país fascista. Ao invés de lutarmos pela construção de prédios escolares decentes, reivindicamos presídios; no lugar de exigirmos um sistema educacional de qualidade, pedimos mais policiamento; ao invés de ruas seguras, aspiramos condomínios invioláveis.

Theodor Adorno explicou que a barbárie pode sempre retornar, se as condições para a regressão continuam presentes; a barbárie seria encontrada “no próprio princípio civilizatório” (ADORNO, 1995, p. 119-120). Um sistema de referências considerado civilizatório – leis, normas de convivência, formas de trabalho, alimentação, moradia, circulação, códigos afetivos e sexuais, cuidados de si – pode conter as condições para sua própria destruição, configuradas em contradições sem solução. A legitimação da violência por diversas instâncias institucionais, para além de preservar as condições para sobrevivência em sociedade, pode estar associada com dispositivos egocêntricos, ganância predatória ou dominação colonizadora. A aceitabilidade de figuras extremamente autoritárias no espaço público, e o uso de espaços democráticos, para agir contra a democracia, contribuem para a produção de barbárie. É necessário estranhar essa aceitabilidade, e observar o quanto há de sinistro na popularidade de discursos enfáticos de exclusão e eliminação do outro.

Na convivência social, poderia existir um ponto, dentro das interações e dos fluxos de pensamento, em que o prazer em assistir uma luta de MMA se cruza, de modo explícito ou não, com a aceitação imediata e acrítica de frases como as atribuídas a Bruno Julio e Major Olímpio. Nesse ponto, difícil de situar e de delimitar, constitui-se uma forma de comportamento limiar. A consciência, habituada a receber informações e imagens referentes à violência, poderia abrir mão de distinguir as implicações do espetáculo e as dos atos políticos.

Essa indistinção se sustenta no reconhecimento de que, como provocação, a fala do Major Olímpio se apresenta como uma forma de estilização de um espetáculo. Ao utilizar uma referência ao futebol, com o termo “placar”, e associando os presídios a times de um jogo, a enunciação sugere uma atitude semelhante à de quem assiste a uma partida de futebol na televisão. Esse ponto, difícil de nomear, em que ocorre essa indistinção, corresponde a uma renúncia a estabelecer empatia com aqueles que amavam os seres humanos que morreram, e sobreviveram a eles.

A torcida por Bangu expressa um desejo indisfarçado de mais mortes de prisioneiros, em número maior do que o registrado em Manaus e

em Roraima. O deputado federal, eleito democraticamente, se volta contra os princípios vivos da democracia que lhe deu espaço, desprezando abertamente o direito à vida, e reforçando o preconceito conservador de que bandido não se recupera e não tem direito, mesmo em um sistema judicial contraditório, a ser respeitado.

Em 2016, o país passou por transformações motivadas por uma política de restrição de verbas para saúde e educação, reformulação de critérios de concessão de aposentadoria, mudança na política educacional, tudo isso em um ambiente instabilizado por denúncias graves de corrupção e crise econômica. Em parte, a resignação de grupos sociais diante desses processos corresponde à falta de confiança em lideranças políticas.

Essas condições se assemelham a dificuldades econômicas e impasses políticos que, em variados contextos históricos, deram margem à consolidação de regimes autoritários. Diante de elementos como dificuldades para confiar em instituições e senso de impotência, circulam ideias de teor racista, fascista, excludente, machista, homofóbico ou hostil à diversidade religiosa. Ideias de superioridade e pureza podem atuar, enquanto mistificações, como promessas falaciosas de superação de problemas.

Nesse contexto, teríamos de reconhecer que a violência, quando legitimada por um Estado, uma religião ou uma norma moral, parece se manifestar livremente. Além disso, impulsos agressivos, quando livres de risco de punição, também podem se manifestar abertamente. Podem ser atribuídas a prisioneiros em Manaus responsabilidades por atos violentos. Isso não significa, porém, que uma fala exaltando mortes e incitando a violência deva permanecer impune. Major Olímpio, de acordo com Ruffato, justificou sua fala dizendo que expressa o que a sociedade pensa. Com isso, atribuiu à frase “Vamos lá, Bangu!” um valor metonímico. Se a sociedade em geral pensa como ele, então incitar a violência seria considerado um hábito coletivo, uma crença popular. Em suma, seria algo tido como normal.

Pode causar estranheza um movimento argumentativo como este, que tenha no horizonte a violência em filmes de Sylvester Stallone, e passe a comentar política brasileira e, especificamente, uma manifestação de Major Olímpio. Falar em filmes seria, para essa perspectiva de estranhamento, permanecer no campo da imaginação e da fantasia, e comentar violência em presídios seria uma adesão ao que consideramos real, sem mediação de fantasia. Talvez este seja um movimento de argumentação necessário. Existem ligações entre assistir com prazer a um filme como *Os mercenários* e, ao assistir um noticiário, trazendo uma estória sobre vítimas civis de violência na Síria, reagir com apatia. É difícil explicitar com clareza essas ligações, sobretudo em termos de generalizações.

Esses comportamentos são consistentes um em relação ao outro. Divertir-se com cenas de múltiplas mortes em um filme é um ato considerado válido socialmente; assim como uma criança de oito anos, jogando um videogame, pode pronunciar a palavra “matei” numerosas vezes enquanto brinca, celebrando os cadáveres desenhados na tela, e receber um sorriso de aprovação por parte do pai.

Quando se trata de violência considerada real, a preparação do público de televisão para lidar com imagens é limitada e problemática. O público sabe que pode rir quando os personagens de Jason Statham e Sylvester Stallone sustentam um diálogo sobre qual deles é mais rápido (para ações violentas). Porém, isso não pode ocorrer, em princípio, diante de ações armadas apresentadas no noticiário.

Dependendo da situação, haverá quem tenha prazer ao afirmar, por preconceito, a respeito de vítimas, que “esses deviam morrer”, legitimando a violência. Ou quem passe silenciosamente por essas imagens, esperando que o próximo assunto chegue. Ou quem considere que a situação é distante, e que não temos nada a ver com isso. Nenhuma dessas reações propõe empatia, isto é, a possibilidade de momentaneamente se colocar em um lugar próximo do respeito à morte do outro, e estranhar o que ocorreu.

A quantidade vertiginosa de informações sobre violência, difundidas diariamente nas diversas mídias, poderia produzir, naqueles que sustentam empatia, um risco de colapso psíquico: lidar com o impacto negativo de muitos acontecimentos, em um tempo curto, pode ser muito difícil.

Narrativas de testemunho trazem, muitas vezes, essa dificuldade impregnada em suas perspectivas de recepção. Quando o ponto de vista é assumido por quem percebe a violência através do impacto da dor extrema, é necessária uma empatia por parte do ouvinte. Quem está disposto a ler um testemunho de uma pessoa torturada durante a ditadura militar, atentando a cada detalhe, e respeitando o sofrimento dessa pessoa? Quem pode ouvir uma fala de um sobrevivente de um campo de concentração nazista e não se sentir em um território perturbador?

Quem quer de fato saber o que pensava uma criança refugiada, antes do momento em que faleceu, desamparada, sem poder entrar no país no qual poderia receber apoio? Quem irá escutar o relato de sofrimento de um presidiário, continuamente humilhado, agredido e sufocado com dezenas de outros em uma cela pequena?

Ao longo do século XX, foram consolidadas condições psicossociais para que, em muitos países, a violência possa causar riso ou excitação, em certos momentos, e despertar apatia e distanciamento, em outros. Cada sujeito escolhe, conscientemente ou não, as cenas de violência a que deseja se expor. Os critérios variam no tempo e no espaço, entre diferentes grupos e tradições.

O desenvolvimento de tecnologias de comunicação nos últimos quarenta anos, com a abertura de novos meios de circulação de produções culturais (*streaming*, *websites* de vídeos, TV fechada, dvds, entre outros), trouxe transformações para as formas de vida mental. Em 1970, o público de TV aberta estava limitado a horários e dias específicos de exibição, por exemplo, para assistir a uma luta de boxe ou a uma série de ação. A economia simbólica das imagens violentas tinha uma escala relativamente previsível. Na atualidade, um canal como o Youtube permite a multiplicação potencialmente ilimitada de exibições de um mesmo vídeo, em muitos países, ao mesmo tempo. O mercado de dvds de lutas sangrentas do UFC é extenso, industrializado e lucrativo.

Em 1970 seriam inimagináveis os comportamentos fetichistas de hoje, com relação aos quais a coleção, o acúmulo de imagens, as redes de consumo e a pirataria agem a favor de um apetite sempre renovado por excitação. Uma cena violenta como o ataque mortal desferido contra Han Solo (Harrison Ford), no filme *Star Wars: Episode VII - The Force Awakens*, pode ser vista por milhões de pessoas, nas salas de cinema ou em um computador, repetidamente, para satisfação do espectador. É uma cena de morte violenta, mas uma cena aceita pelo público, e um objeto de desejo massivo e contundente.

Essa reação coletiva é um exemplo hiperbólico de um elemento constitutivo da cultura contemporânea: a afirmação individual, através da participação em um movimento de consumo, em que o valor que o sujeito atribui a si mesmo é tanto maior quanto mais extensa for a escala desse consumo. É um movimento que faz de um espectador um elemento integrante de algo maior, que para ele o transcende, e que oferece assuntos para conversas, marcas afetivas, ou recursos para criar fantasias próprias.

Com relação a esse horizonte, no caso dos Estados Unidos, o crescimento, por exemplo, dos negócios ligados a espetáculos de luta livre profissional (*professional wrestling*) foi capaz de uma consolidação bilionária, que permanece ativa até hoje. Outras ofertas de consumo, de desenhos animados a parques temáticos, partilharam com a luta livre a premissa de que, se a violência consiste em um espetáculo, e não em uma vivência verdadeira, ela é inofensiva. Como entretenimento de massa, a violência pode passar uma impressão ilusória de que ela integra as pessoas, como se fosse um fator de sociabilidade favorável. Essa ilusão propicia que crianças muito pequenas sejam levadas a esses espetáculos; em diversos países, como o México, a Argentina e o próprio Brasil, programas de luta livre foram dirigidos de modo a incluir um público infantil, para o qual, supostamente, lutadores em ringues corresponderiam a super-heróis. A violência ostensiva de desenhos animados como *Tom e Jerry* e *Popeye*, que foram paradigmas de apelo infantil no passado, foi considerada inofensiva, algo de que deveríamos rir.

Mercadorias como *Os mercenários* e *Popeye* contribuem para uma espécie de normalização; o público reage, diante da violência, sem observar a relação entre violência e sofrimento. A eficácia do entretenimento em *Os mercenários* depende da distribuição do sofrimento. Seria inimaginável que, a cada vez que múltiplos inimigos anônimos são mortos, o roteiro abrisse qualquer margem para uma exigência de luto. Em casos como *Star Wars*, isso é facilitado pela aparência robótica adotada na construção dos combatentes. Esses filmes contribuem para uma espécie de educação sentimental, amplamente reiterada pela indústria cultural, em que o diferente precisa ser eliminado. Em filmes, essa eliminação se restringe ao tempo e ao espaço da narrativa. Em uma percepção cotidiana, a imagem da eliminação massiva pode ser instrumentalizada com vários objetivos. Para muitos consumidores, os discursos reforçam um ao outro. Aqui não se trata de afirmar que filmes levam pessoas a serem conservadoras necessariamente, e nem que estúdios deliberadamente favorecem ideologias autoritárias por conveniência de mercado. As relações causais aqui não ocorrem sem mediações sociais e históricas. No entanto, é possível sustentar a hipótese de que, do ponto de vista dos consumidores, muitas informações podem ser diluídas em meio a valores previamente concebidos. Tanto Stallone como a Fox News podem contribuir para percepções simplificadas e esquemáticas, que podem eventualmente motivar decisões, inclusive eleitorais.

Se um personagem de um filme de Stallone e uma figura pública como Donald Trump convergem, no momento em que ambos afirmam que a eliminação massiva de pessoas é uma ação positiva, estão dadas condições para que a contemplação da violência seja considerada, por muitos, uma atividade prazerosa. É exatamente nesse ponto que reside um perigo do momento presente; a normalização da violência permite generalizar a perspectiva de aceitação, sem embaraço ou inquietação ética, da reprodução ou expansão das práticas de violência correntes. “Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão” (BENJAMIN, 1985, p. 225).

Em contextos de ampla reivindicação de direitos humanos, o espaço público poderia ser capaz de apontar, em atos de violência, seu caráter de transgressão no respeito ao outro; a partir disso, valorizar a diversidade social e a abertura ao debate permanente de problemas sociais. Quando um deputado federal fala “Vamos lá, Bangu!”, como reação à morte de dezenas de pessoas, o movimento é o contrário: ausência de respeito aos mortos, contrariedade à diversidade, celebração da violência, normalização da destruição. Para esse tipo de pensamento, movimentos sociais, demandas de transformação e reconhecimento de violações de direitos humanos

devem ser abordados com uso de bala. Mais do que a legitimação das urnas, o reconhecimento de leis ou a capacidade de argumentação inteligente, o que conta, para essa perspectiva, é quem tem mais armas e quem pode despertar medo.

O momento atual motiva uma reflexão continuada sobre as relações próximas entre violência e produção cultural. A ascensão de linhas políticas de direita e extrema direita, no Brasil, nos Estados Unidos, na França e em outros países, a decisão referente ao Brexit na Inglaterra, e a votação contrária ao acordo de paz com as FARC na Colômbia, entre outros fatores, sinalizam uma tendência regressiva, contrária à preservação de direitos civis conquistados historicamente, e capaz de inviabilizar ou reprimir movimentos no espaço público dedicados à resistência à regressão.

A eleição de Donald Trump para a presidência dos Estados Unidos exige um amplo trabalho de reflexão acadêmica; trata-se de um indivíduo, sem experiência política, que obteve força eleitoral com uma reputação de fomentar e multiplicar falas de ódio. A ridicularização e a manipulação de estereótipos contribuem para uma retórica ordenada sempre em causa própria, e montada de modo indiferente a importantes conquistas em direitos humanos nas últimas décadas. Trump atinge mulheres, negros, asiáticos, latinos, políticos adversários, e diversos outros grupos.

Um excesso de violência em um filme de ação, em que um personagem principal pode matar dezenas de inimigos em poucos minutos, é análogo a um excesso de imagens concentradas, observadas em pouco tempo. A compulsão no ato de matar, muitas vezes motivadora de um sorriso do protagonista, pode ter como base a ideia de que aos inimigos cabe aquilo mesmo, a destruição. Sendo bandidos, estão em um mundo em que devem morrer, pela lógica narrativa convencional. O fato de que o Major Olímpio utilize o vocabulário de futebol para afirmar que bandidos devem morrer pode ser interpretado em acordo com a trivialidade das convenções dos filmes de ação.

A existência dessa analogia – ainda que parcial, eventual ou controversa – leva a considerar que os gestos de descarte de informações em um tempo concentrado, em um celular, expressam algo. Se o usuário das imagens não distingue (ou não se interessa em produzir uma emoção resultante do ato de distinguir) o sofrimento real de seres humanos e a construção de fantasias, as chances de empatia com o sofrimento de outros podem ser diluídas ou mesmo esvaziadas. Sendo assim, um espectador pode esperar, em suma, que as lógicas narrativas dos filmes de ação estejam inteiramente moldadas em acordo com a compreensão de fenômenos históricos e sociais. Por exemplo, nessa perspectiva, *Tropa de elite 2* seria tomado como um registro realista da sociedade brasileira. Um espectador

de um filme pode supor que fatos da vida social seriam ordenados de modo homólogo à estrutura convencional de um filme, que a realidade funciona como uma estória em película; mas não é assim.

Não surpreende, nesse sentido, que a candidatura de Donald Trump, absurda desde a origem em termos de ética política, tenha prosperado com a instrumentalização do Twitter, de noticiários e de frases de efeito. Para a insegurança de quem não consegue emprego em uma crise econômica, mas pode navegar continuamente na internet, as frases acintosas de Trump iludem quanto à eficácia de mudança social, em sentido conservador, contra a diversidade e as conquistas em direitos civis. São frases que, independentemente de terem capacidade de se referir a fatos verificáveis, podem obter o impacto cognitivo que retira o dedo da tela do celular. Em junho de 2015, o candidato à presidência afirmou sobre mexicanos: “They’re bringing drugs. They’re bringing crime. They’re rapists.”². Uma frase como essa, em um país em que residem mais de 11 milhões de migrantes mexicanos, ultrapassa os limites do nacionalismo republicano e atinge a esfera dos mitos de superioridade elaborados nos anos 1930 e 1940 na Europa.

Uma das expressões mais preocupantes dessa tendência regressiva é o Projeto de Lei PL 5825/2016, de autoria de Jair Bolsonaro (PSC-RJ), atualmente em tramitação na Câmara dos Deputados. Em tempos de elevado volume de informações em circulação, surpreende que esse Projeto, até hoje, permaneça ausente nos debates públicos. Trata-se de um plano voltado para o combate ao terrorismo, em território brasileiro. Nesse plano, é conferido um enorme poder àqueles que forem responsáveis por esse combate.

O texto, em sua “Justificativa”, menciona um episódio de ação terrorista na França, e o ataque às Torres Gêmeas, nos Estados Unidos. Embora reconheça que o Brasil nunca passou por nada semelhante, a argumentação propõe a “possibilidade de algum grupo terrorista internacional ter logrado se infiltrar no território nacional, logo após a decisão de que a cidade do Rio de Janeiro seria a sede dos Jogos Olímpicos, em outubro de 2009”. Esse projeto de lei merece amplo debate no país; independentemente de vir a ser aprovado ou não, sua existência, em si, é razão suficiente para grande preocupação com as condições de vida das próximas gerações.

É citada uma fala atribuída a Boaz Ganor, apresentado como presidente da Associação Internacional de Contraterrorismo, que teria dito: “O Brasil não faz parte da coalizão que está atacando as bases do Estado Islâmico na Síria e no Iraque”, havendo, portanto, segundo o autor

2 “Eles estão trazendo drogas. Eles estão trazendo crime. Eles são estupradores.” (Tradução minha).

da PL, “possibilidade de o Brasil ser palco de atos terroristas num futuro próximo”.

Uma das partes mais impactantes do Projeto de Lei é a apresentação do treinamento para ações contra o terrorismo. Essa exposição é articulada com uma referência à formação em um Curso de Ações de Comandos (CAC) do Exército Brasileiro (EB). Essa referência estaria ligada à perspectiva de formação de recursos humanos para o contraterrorismo no Brasil. O texto³ remete diretamente ao treinamento em lutas corporais, de acordo com as expectativas desse curso.

Cito:

(...)a definição de que a instrução voltada para a formação dos combatentes que conduzirão, no nível tático, a execução das ações contraterroristas precisa ter níveis diferenciados de cobrança intelectual, física, orgânica e psicológica: os objetivos são (1) assegurar que os combatentes, civis ou militares, especialmente treinados para conduzir as ações contraterroristas, sejam eficazes em seu ofício uma vez que submetidos a uma formação rigorosa e (2) balizar a interpretação de magistrados quando de julgamentos de agentes públicos, civis ou militares, envolvidos nesse tipo de atividade de ensino, de forma a que se tenha o reconhecimento legal de que cursos e treinamentos como esses são excepcionalmente mais rigorosos que os demais. (...) A passagem abaixo demonstra os rigores aos quais são submetidos os futuros Combatentes Comandos do EB, não havendo maneira de se amenizarem tais exigências, sob pena de o Brasil não contar com profissionais de elite com total capacidade de enfrentar a ameaça terrorista “olho no olho”.

‘Os alunos do CAC/2009 já vinham da “semana no mar”, desgastados, com severas restrições alimentares, sem falar nas “cargas de vivacidade aplicadas”, e ingressaram no chamado teste de lutas. O referido teste foi esmiuçado pelo encarregado de IPM (objetivo, normas administrativas aplicáveis etc.), mas, na verdade, aqueles que têm um mínimo de “intimidade” com tal exercício sabem que é deveras difícil demonstrar qualquer técnica aprendida, o que se deseja é a visualização de um mínimo de técnica e da “agressividade do aluno ainda que em inferioridade e sempre apanhando (em sentido claro)”. Portanto, em testes desse jaez, ainda que impressione ou cause rejeição ou repugnância a alguns “leitores”, o fato é que, claramente, não há como não ter um aluno com o dente quebrado, fratura do nariz, corte no supercílio, boca etc., além de edemas, equimoses, hematomas, enfim, “politraumatizado”. É a realidade’.

Caracterizado por sua popularidade, e apontado como candidato às eleições presidenciais em 2018, Jair Bolsonaro elaborou um Projeto de Lei que se destinaria ao enfrentamento de ameaças configuradas como terrorismo; para confrontar essa violência, é defendida uma nova maneira de

³ CÂMARA DOS DEPUTADOS. Disponível em: <<http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2091838>>. Acesso em: 05 abr. 2017.

operacionalizar a violência de Estado, com um nível de controle diferenciado do atual, em que forças contraterroristas teriam ampla autonomia para decidir como agir, em subordinação à Presidência da República, e sigilo para desenvolver suas atividades, sem esclarecer seus atos à sociedade.

Chama a atenção o emprego da palavra “leitores”. As aspas inscritas no documento têm um efeito polissêmico: estariam as aspas qualificando esses leitores de alguma maneira, especificando suas características? É possível que se trate de um movimento irônico de desdém em relação às pessoas que sintam rejeição aos testes propostos. As aspas distanciam, estrategicamente, os testes daquelas pessoas que não aceitam a funcionalidade da violência física imposta pelo Estado. É como se o texto soubesse que a rejeição apareceria, e então minimiza essa reação, de modo a prevalecer essa funcionalidade.

Em parte, a estratégia retórica é similar a um recurso de um filme de horror convencional: precisamos ver na tela personagens coadjuvantes desesperados, para ter certeza de que há algo perigoso em uma cena; e aceitamos que esses coadjuvantes sejam eliminados de cena, ou mesmo destruídos, para que a narrativa continue suscitando medo no público.

Não há como saber agora, com certeza, se esse Projeto de Lei será aprovado, mas não há dúvida de que, se Jair Bolsonaro for eleito Presidente em 2018, a legitimação da violência pelo Estado poderá ser expandida a escalas de atuação novas. A incitação à violência, conforme o texto do Projeto de Lei, seria legitimada como constitutiva do processo; o texto inclui uma explicitação de que, no próprio treinamento, os alunos manifestarão agressividade, podendo ter “dente quebrado, fratura do nariz, corte no supercílio, boca (...)”. Theodor Adorno, em seu ensaio *Educação após Auschwitz* (1995), chamou a atenção para a necessidade de que a educação se direcione para um sentido contrário a esse; ele criticou o princípio, comum na Alemanha de seu tempo, de que a afirmação do homem se associa com o quanto de dor ele pode aguentar.

Adorno era contrário à ideia de que uma educação pudesse levar à continuação da formação social para a violência, e à defesa do valor positivo atribuído à agressividade; uma educação violenta poderia estar associada ao retorno do genocídio, da catástrofe, das matanças da Segunda Guerra Mundial. A referência a Auschwitz atua como exemplo extremo, como um evento incontornável de desumanização e de legitimação da aniquilação do outro. Se o treinamento solicitado por Bolsonaro é assim, como seriam as ações de investigação de suspeitos? Até que ponto o Estado teria autonomia para, sem precisar justificar suas ações para a sociedade, utilizar violência contra civis? Em um contexto marcado pela valorização social de figuras autoritárias, refletir a respeito das condições de recepção de imagens da violência é fundamental, pois Auschwitz não deve se repetir.

Normalizar a violência consistiria em estabelecer que não é possível esperar nada diferente no futuro, que não há sociedade pacífica, que nunca houve, nem por períodos limitados de tempo, que não é possível confiar em ninguém. E isso é desumano, historicamente insustentável e preconceituoso.

Em um texto de 10 de janeiro de 2017, Joe Leahy apresenta indicações, pautadas por investigações de Paulo César Jardim, de que um movimento neonazista estaria sendo consolidado no Brasil. Leahy contextualiza o assunto, chamando a atenção para a proximidade entre posições de Jair Bolsonaro e visões desse movimento. O deputado ganhou visibilidade, segundo o artigo, com a homenagem a um torturador da ditadura militar, em meio à votação do impeachment, em 2016. No mesmo ano, conservadores invadiram o Congresso Nacional reivindicando a volta da ditadura militar.

Juan Arias, em suas reflexões sobre as reações às mortes de presos em Amazonas e em Roraima, no artigo “Esse profascismo que defende a morte dos presos no Brasil”, publicado em *El País*, em 11 de janeiro de 2017, procurou, através de Roberto DaMatta, uma hipótese. Ele sugeriu que o ideário fascista no Brasil pode estar embasado

(...) nesse excesso de violência com que o brasileiro, sobretudo nas grandes cidades, é obrigado a viver todos os dias. Um só exemplo: os 36.000 assaltos no Rio durante outubro passado. “As pessoas saem todo dia para trabalhar pensando que podem ser roubadas ou até assassinadas”, dizia-me uma professora do ensino médio de São Paulo que já foi assaltada três vezes.

As preocupações despertadas por Joe Leahy, de acordo com seu artigo “Brazil neo-Nazi claim challenges myth of nation’s racial harmony”, publicado no jornal *Financial Times*, em 10 de janeiro de 2017, permitem perceber o quanto são pertinentes para a atualidade as ponderações de Adorno. As perspectivas com relação ao futuro político no Brasil são desafiadoras. Para pensar em alternativas de futuro, em reversões do autoritarismo crescente, cabe refletir sobre como as sociedades descrevem e regulam suas formas de práticas de violência, e como essas formas variam no tempo e no espaço. Na atualidade, dentro dos processos de recepção de imagens violentas, merecem reflexão:

- A contrariedade pública à exploração política conservadora de falas de ódio, em um contexto de insegurança social e de medidas antidemocráticas – que tipo de educação é necessária, para resistir, no presente e nas décadas seguintes, aos ataques a direitos civis e a condições de sobrevivência? Em tempos de repressão policial a manifestações públicas, como uma crítica da violência pode contribuir para a resistência social a instituições corruptas nas quais não é possível confiar?
- A discussão sobre as condições cognitivas de recepção de informações e imagens de violência, no que se refere à sua compreensão e à atribuição de

sentido – prevalecem a apatia, a trivialização, a efemeridade e a descartabilidade das informações? É possível constituir socialmente processos críticos conscientes e articulados de crítica da violência?

- A crítica à atitude do mercado, de modo geral, no que se refere à maneira como se deveria avaliar o valor de cada vida humana singular, e à apatia que o mercado pode provocar – cabe continuar investindo em filmes que fomentam exclusão e preconceitos? O enriquecimento associado à indústria cultural justifica a disseminação de ideias favoráveis ao apoio à destruição?⁴

Conforme Walter Benjamin, “(...) a cultura não é destituída da barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura” (BENJAMIN, 1985, p. 225). A violência constitutiva da sociedade brasileira dialoga, de variados modos, com as produções culturais. Daquilo que consideramos, habitualmente, uma civilização, continuamente irrompe a barbárie; a partir de leis, é possível legitimar a violência de Estado em larga escala; em escolas e universidades, podem ser difundidas ideias favoráveis à expansão da desumanização. Tudo depende dos horizontes democráticos de debate público, e das possibilidades de transformação social e cultural.

Nesse contexto, o discernimento entre as maneiras como imagens de violência são expostas está longe de se restringir a uma discussão de gosto pessoal. O fato de que, na indústria do entretenimento, os investimentos em imagens violentas sejam constantemente renovados, leva a acreditar que esse segmento de mercado terá longa duração. A diversão com o cinema de Stallone e as lutas de MMA explora o espaço côncavo e sombrio do pensamento que, diante do sofrimento de outros, produz apatia e distanciamento. Não surpreende, nesse sentido, que Donald Trump tenha escolhido para um cargo importante em seu governo Linda McMahon, a empresária dos negócios bilionários da World Wrestling Entertainment, a empresa mais conhecida de espetáculos de lutas nos Estados Unidos. Poderá haver muito em comum entre as construções narrativas da WWE, com suas estratégias de exposição do triunfo, da dor e da trapaça, e o futuro político próximo. Donald Trump já apareceu diante das câmaras, como mostra um vídeo no Youtube, derrubando e batendo em Vince McMahon, marido de Linda, e removendo o cabelo do adversário em cima de um ringue⁵. Depois de Arnold Schwarzenegger se tornar, com sua imagem de exterminador no cinema, um governador da Califórnia, e de o lutador Jesse Ventura ser eleito governador de Minnesota, o cruzamento entre

4 LEAHY, Joe. Brazil neo-Nazi claim challenges myth of nation's racial harmony. Financial Times, 10/1/17. Disponível em: <<https://www.ft.com/content/f9ee01ca-ce49-11e6-864f-20dcb35cede2>>.

5 Youtube, 12/8/15. Donald Trump bodyslams, beats and shaves Vince McMahon at Wrestlemania XXIII. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MMKFIHRpe7I>>.

o entretenimento pautado na encenação da violência e a constituição de uma plataforma política não é uma experiência nova. O que é novo é o nível de visibilidade desse cruzamento. Como evitar pensar que sociedades em outros países, inclusive o Brasil, poderiam adotar, como critério de decisão eleitoral, o apelo da disposição à violência?

A observação, em um projeto de lei na Câmara de Deputados, de que são esperados, em um treinamento, exercícios de agressividade que resultariam em dentes quebrados, hematomas e equimoses, indica que, no futuro, é possível que apareçam outros projetos de lei caracterizados pela sujeição de cidadãos brasileiros à violência física. A frase “Vamos lá, Bangu!”, de Major Olímpio, reforça essa indicação.

Em parte, aspectos da imaginação distópica de filmes de ficção científica estão concretizados, em termos de plataformas políticas nos Estados Unidos, no Brasil e em outros países. A cada fala de ódio preconceituosa em redes sociais, a cada confirmação de que pessoas defendem em público que outras morram, sem conhecê-las, a cada movimento narcísico de afirmação de pureza e superioridade frente a outros, a violência pode ser mais reconhecida como instrumento legítimo de solução de problemas. Quais políticas educacionais e culturais podem resistir a essa tendência?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. Educação após Auschwitz. In: _____. *Educação e emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CYMROT, Danilo. O *ethos* de virilidade. In: _____. *Polícia Militante: deputados policiais militares na Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo (1999-2011)*. São Paulo: Faculdade de Direito, USP, 2014. Tese de doutorado.

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

Filmes

ABRAMS, J.J. *Star Wars – The Force Awakens*. 2015.

CAMERON, James. *Aliens*. 1986.

CRICHTON, Michael. *Westworld*. 1973.

GLAZER, Johnathan. *Under the skin*. 2014.

KUBRICK, Stanley. *2001*. 1968.

LUNA, Bigas. *Anguish*. 1987.

PADILHA, José. *Tropa de elite 2*. 2010.

PASOLINI, Pier Paolo. *Saló*. 1975.

ROSS, Gary. *Jogos Vorazes*. 2012.

SCOTT, Ridley. *Alien*. 1979.

STALLONE, Sylvester. *Os mercenários*. 2010.

Textos on-line

ARIAS, Juan. Esse profascismo que defende a morte dos presos no Brasil. *El País*, 11/1/17. Disponível em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/11/opinion/1484173049_642664.html>. Acesso em: 12 jan. 2017.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. Disponível em: <<http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2091838>>. Acesso em: 11 dez. 2016.

FRENCK, Moses. Trump's Record of Hate to Date. *Diversityinc*, May 26 2016. Disponível em: <<http://www.diversityinc.com/news/trumps-record-of-hate-to-date/>> Acesso em: 10 dez. 2016.

G1. 'Tropa de elite 2' é a maior bilheteria da história no Brasil. *Portal G1*, 28/12/10. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/12/tropa-de-elite-2-e-maior-bilheteria-da-historia-no-brasil.html>> Acesso em: 11 dez. 2016.

G1. Secretário da Juventude de Temer diz que 'tinha era que matar mais' nos presídios. *Portal G1*, 6/1/17. Disponível em: <<http://g1.globo.com/politica/noticia/secretario>>

da-juventude-de-temer-diz-que-tinha-era-que-matar-mais-nos-presidios.ghtml>. Acesso em: 10 jan. 2017.

LEAHY, Joe. Brazil neo-Nazi claim challenges myth of nation's racial harmony. *Financial Times*, 10/1/17. Disponível em: <<https://www.ft.com/content/f9ee01ca-ce49-11e6-864f-20dcb35cede2>>. Acesso em: 12 jan. 2017.

LEE, Michelle. Donald Trump's false comments connecting Mexican immigrants and crime. *Washington Post*, 8/7/15. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/news/fact-checker/wp/2015/07/08/donald-trumps-false-comments-connecting-mexican-immigrants-and-crime/?utm_term=.c261319557aa> . Acesso em: 10 jan. 2017.

Redação. Deputado Major Olímpio desafia Bangu a “fazer melhor” do que Manaus e Roraima. *Revista Fórum*, 8/1/17. Disponível em: <<http://www.revistaforum.com.br/2017/01/08/deputado-major-olimpio-desafia-bangu-a-fazer-melhor-do-que-manaus-e-roraima/>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

RUFFATO, Luiz. O culto fascista da violência. *El País*, 11/1/17. Disponível em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/11/opinion/1484149442_585187.html>. Acesso em: 12 jan. 2017.

ZONG, Jie & BATALOVA, Jeanne. Mexican immigrants in the United States. *Migration Policy*, 17/3/16. Disponível em: <<http://www.migrationpolicy.org/article/mexican-immigrants-united-states>>. Acesso em: 10 jan.2017.

Vídeos on-line

Youtube, 12/8/15. Donald Trump bodyslams, beats and shaves Vince McMahon at Wrestlemania XXIII. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MMKFIHRpe7I>>. Acesso em: 11 jan. 2017.

Youtube, 14/3/08. James Cameron wins Best Director: 1998 Oscars. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xJp7Wd6Af2A>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

TURISMO URBANO: UM OLHAR PARA O QUASE INVISÍVEL

Mariana Aldrigui¹

RESUMO

Este artigo buscou consolidar as diferentes abordagens sobre o turismo urbano disponíveis em inglês, português e espanhol, com o objetivo de apresentar a evolução do conceito e a necessidade de compreensão do turismo urbano como atividade distinta do que se considera turismo convencional, especialmente por se tratar de uma atividade que se torna invisível quando analisada e comparada às demais atividades que acontecem em centros urbanos. A compreensão da atividade, sem a pretensão de delimitar seu alcance, mas sim mapear sua ocorrência e reconhecer sua importância social e econômica, é fundamental para o desenvolvimento de políticas e projetos que possam ampliar a geração de empregos e a distribuição de renda por meio da atividade turística em grandes cidades.

Palavras-chave: turismo urbano, cidades globais, São Paulo, políticas públicas, planejamento

ABSTRACT

This paper aimed to consolidate different approaches to urban tourism available in English, Portuguese and Spanish, presenting the concept evolution and the need for urban tourism comprehension as a distinct activity from what is called conventional tourism, specially being an invisible activity when compared to the other taking place at the same time in urban destinations. Understanding this type of tourism, without limiting it, but mapping its manifestations, and recognizing its social and economic importance is crucial for policy and project development to create jobs and generate income via tourism in large cities.

Keywords: urban tourism, global cities, São Paulo, public policy, planning

¹ Doutora em Geografia Humana, professora e pesquisadora da área de Turismo na Universidade de São Paulo. Contato: aldrigui@usp.br

O reconhecimento do turismo como uma atividade econômica importante em termos mundiais é relativamente recente, e esta importância pode ser verificada nos números divulgados pela Organização Mundial do Turismo (UNWTO/OMT)² (agência especializada das Nações Unidas).

Dados referentes a 2015 indicam que 1.184 milhões de turistas internacionais gastaram US\$ 1,5 trilhão em todas as etapas de suas viagens. Tais cifras devem crescer entre 3 e 5% ao ano, um crescimento estável e contínuo que vem sendo verificado nos últimos 20 anos. A própria UNWTO sugere que o volume de turistas domésticos pode exceder o de turistas internacionais em até dez vezes, mas o fato de os países membros das Nações Unidas não adotarem uma única metodologia de cálculo para a mensuração de seu turismo interno impede a divulgação de dados consolidados.

Miguens & Mendes (2008) afirmam que o movimento de turistas pelo globo, representado por centenas de milhões de pessoas viajando e influenciando as economias locais, regionais, nacionais e internacionais, faz do turismo um dos setores de maior e mais rápido crescimento no mundo. Para esses autores “o turismo é consequência de, e uma força dinâmica para, a integração do comércio e dos mercados mundiais que formam a economia global”. A UNWTO considera que o turismo moderno está diretamente relacionado ao desenvolvimento de vários países, o que torna essa atividade um fator importante para o progresso socioeconômico. Em documento recente, intitulado *Why Tourism?* (UNWTO, 2015), a organização afirma que o volume de negócios gerados pelo turismo equivale (e por vezes supera) às exportações de petróleo, produtos alimentícios e automóveis.

O significativo crescimento do turismo é um resultado combinado entre aumento na demanda e esforços em diferenciar a oferta, pois são várias as razões que levam as pessoas a viajar. Segundo a UNWTO, “turismo compreende as atividades que as pessoas realizam durante suas viagens e estadias em lugares diferentes do seu local de residência, por um período consecutivo inferior a um ano, com propósitos de lazer, descanso, negócios ou outros”.

Tal definição considera, portanto, diversas motivações, e como muitas vezes uma única pessoa tem mais de um motivo para visitar um determinado local, e nesta visita pode empreender diversas atividades, como por exemplo, visitar um amigo, assistir a um espetáculo ou participar de uma

² A Organização Mundial do Turismo – World Tourism Organization teve seu nome alterado para United Nations World Tourism Organization em 2005. É uma agência especializada das Nações Unidas e também é a Organização mais importante do Turismo. Serve como fórum global para questões de política de Turismo e fonte de informações especializadas da área.

reunião, para este estudo serão consideradas todas as motivações, compreendendo então que é o elemento “diferente de seu local de residência (ou trabalho/estudo regular)” que vai caracterizar o ser ou não turista.

Há um claro viés econômico na origem dessa definição, em função da expectativa dos seus criadores em conseguir delimitar, seja pela distância percorrida até o destino da viagem ou pelos gastos empreendidos, qual seria a importância da atividade em um dado local. Entretanto, como a maioria dos bens e serviços adquiridos pelos turistas também estão disponíveis para os que não são turistas, é muito difícil delimitar a oferta de serviços efetivamente dedicada ao turismo e, mais ainda, a contribuição da atividade na geração de renda e de empregos. Tal fato justifica o uso constante de ocupação em hotéis e desembarques como demonstrativos da expressividade do turismo em um dado local.

Para Faisntein e Judd (1999, p. 3) “as viagens e o comércio sempre estiveram inextricavelmente entrelaçados”, o que justifica, portanto, a proeminência das viagens de negócios na atividade turística. A descentralização e a modificação na base produtiva de muitas atividades industriais fizeram com que grandes empresas se “espalhassem” pelo mundo, criando redes de produção e informação, que por sua vez estimularam o desenvolvimento de redes cada vez maiores de consumidores, o que tem natural consequência para o movimento no turismo mundial.

Ainda que os turistas que viajam a negócios não superem, em número, aqueles que viajam a lazer, seus gastos, feitos à custa das empresas que representam, são até cinco vezes maiores (ao se considerar o gasto médio diário, por pessoa). E as viagens a negócios, em razão da concentração de empresas e outras organizações em áreas metropolitanas – especialmente em suas regiões centrais – contribuem especialmente para o **turismo urbano**. Além disso, encontros e convenções sobre os mais diversos temas, ligados a determinadas atividades profissionais ou a hábitos e preferências que variam desde astrologia até ficção científica, passando por história em quadrinhos, automóveis ou computadores, acontecem tanto em grandes cidades como em áreas mais afastadas, mas o conjunto de atividades, serviços, acomodações, locais para eventos e entretenimento é sempre maior nas cidades.

Pearce (2001) ressalta que “as áreas urbanas são lugares distintos e complexos”, pois suas características comuns são a alta densidade de estruturas físicas, funções e pessoas; a heterogeneidade social e cultural; as múltiplas funções econômicas; e uma centralidade nas redes regionais e interurbanas.

O turismo que se desenvolve em cidades, especialmente as grandes, é bastante diferente daquele que acontece em pequenas cidades do litoral ou

no campo. Nas cidades, o turismo é uma das muitas funções, e os turistas dividem (ou competem) com os residentes pelo uso de serviços, espaços e outras facilidades.

Mais que isso. Para Pearce (2001), uma cidade pode ter (e muitas vezes tem) papéis múltiplos e simultâneos – como portão de entrada/saída, ponto de encontro, destino e centro emissor. Ashworth (2003) foi um dos pioneiros em demonstrar que as escolhas dos visitantes por monumentos, museus, lojas, teatros, shows, casas de prostituição, cafés, escritórios, universidades, entre outros, delimitam as diferentes cidades existentes dentro de uma mesma cidade – a cidade histórica, a cidade espetáculo, a cidade compras, a cidade ‘noturna’, e todas elas juntas formam a cidade turística.

Karski e Erhlich & Didier (apud Pearce, 2001) destacam que destinos urbanos são atrativos pela grande variedade de coisas por ver e fazer, em um ambiente interessante, atraente e relativamente compacto. A convivência entre atrações históricas e culturais, patrimônio arquitetônico, locais agradáveis para compras e passeios, restaurantes e entretenimento em geral tornam as grandes cidades ‘destinos completos’.

O turismo urbano existe, de uma forma ou de outra, desde que a Mesopotâmia e a Suméria começaram a difundir o fenômeno da urbanização. As pessoas com meios e inclinação para fazê-lo eram atraídas às cidades apenas para visitar e experimentar a multiplicidade de coisas para ver e fazer... Estes lugares eram *melting pots* de cultura nacional, arte, música, literatura e, claro, magnífica arquitetura e design urbano. Era a concentração, variedade e qualidade destas atividades e atributos... que compunha sua atratividade e colocava certas cidades no mapa do turismo... (KARSKI apud EDWARDS et al., 2008, p. 1032).

Entretanto, no que se refere à pesquisa e produção acadêmica, o turismo urbano surge somente na década de 1980. Antes disso, as contribuições aconteceram de forma mais fragmentada e consideravam aspectos da imagem das cidades e da regeneração de alguns centros urbanos da Grã-Bretanha. Esse tema atraiu e atrai até os dias de hoje vários pesquisadores que reconheceram no turismo a alternativa para as economias decadentes das cidades industriais, como Hall (1987) e Pearce (1987).

Foi o mesmo Ashworth (1989) quem criticou a escassez da produção de conhecimento sobre o turismo urbano, afirmando que muitos turistas buscam cidades como destino de férias e que os impactos econômicos e sociais do turismo são substanciais nas áreas urbanas. “Portanto, a falha ao considerar o turismo como uma atividade especificamente urbana impõe uma grande restrição que impede o desenvolvimento do turismo como um sério campo de estudo” (ASHWORTH, 1989, p. 33).

Para Law (1993), não se discute que as grandes cidades são destinos turísticos importantes e figuram como destinos que devem ser visitados, povoando o imaginário de quase todos os potenciais turistas. Em todos os países, as capitais e as cidades economicamente importantes são as que mais recebem visitantes. Nessas cidades, existe um aglomerado de equipamentos voltados, inicialmente, ao morador, que passam a se constituir em interessantes atrativos aos visitantes, como por exemplo, museus e galerias de arte, lojas e centros de compra, zoológicos, aquários, estádios e centros esportivos, casas de show e espaços para eventos.

O investimento público e o estímulo ao turismo surgiram como uma resposta possível à redução dos empregos no setor industrial, a crença no potencial de geração de empregos e na regeneração urbana como chamariz para os visitantes. Dados que apontavam aumento na renda média mensal das famílias, apresentados juntamente com indicadores de redução nas jornadas de trabalho e melhoria nos meios de transporte, corroboraram a percepção de gestores públicos e investidores sobre o iminente crescimento do turismo.

A economia das cidades, entretanto, costuma ser bastante variada e raramente depende de uma única atividade; isso não impede, porém, que haja atividades de destaque ou mais proeminentes. Tomando o setor da Construção Civil como exemplo, é possível projetar sua importância em função da relativa facilidade com que se identificam os empregos e organizações ligadas a ele; o mesmo pode acontecer com as atividades que compõem o setor de medicina e saúde. Mas isso tem sido praticamente impossível quando se trata de atividades turísticas, o que pode ser mais uma das razões pelas quais o envolvimento político seja tão difícil. Law (1993) afirma que o turismo é **invisível**, pois o emprego gerado pelas atividades que o compõem não aparece sob uma classificação padronizada, como é o caso da *Standard Industrial Classification*, do Reino Unido.

O mesmo se dá no Brasil, pois a RAIS (Relação Anual de Informações Sociais) não considera Turismo como uma área, e as atividades estão distribuídas em categorias como 'Alojamento e Hospedagem', 'Transportes, Armazenagem e Correios', e 'Artes, Cultura, Esportes e Recreação'. Além disso, a arrecadação do ISS (Imposto Sobre Serviços de Qualquer Natureza), embora apresente um grupo concentrando hospedagem, organização de viagens e eventos e guias de turismo, aloca transportes, documentação, câmbio, decoração e outros vários serviços ligados ao turismo em grupos diferentes, o que dificulta a mensuração.

Eventualmente, empresas, organizações ou associações produzem relatórios sobre o desempenho do setor em uma ou outra cidade, mas em geral os dados não foram coletados por meio de pesquisas consistentes,

ou fontes confiáveis, e podem estar reunidos de forma a apenas justificar uma estratégia do interesse do grupo, buscando desde a captação de recursos até a divulgação do destino sem, no entanto, um compromisso de base científica com a realidade.

Law (1993) sugere que, apesar da dificuldade na avaliação e mensuração, as pesquisas sobre turismo deveriam conter, basicamente, o número de visitantes, o dinheiro injetado por eles na economia, o número e o tipo de empregos criados, a relação da atividade com a regeneração física de áreas urbanas, na imagem da cidade e na atividade econômica de maneira geral. Regularmente, relatórios sobre a atividade turística em cidades costumam ter uma seção que enumera e caracteriza seus atrativos, também chamados de produtos turísticos.

Para Jansen-Verbeke (1988), os componentes do produto turístico de uma cidade – ou os produtos turísticos de uma cidade – são seus edifícios históricos, as paisagens urbanas, os museus e galerias de arte, os teatros, os espetáculos, esportes e eventos. Segundo essa autora, esses elementos são considerados primários, pois atraem o interesse do turista, podendo ser a razão da visita. Há outras estruturas importantes para o turista, mas que não são a causa da visita, como hospedagem, alimentação e as opções de compras em geral – a estes a autora chama de secundários. E ambos são complementados pela oferta de elementos adicionais como estacionamento, postos de informação, sinalização, entre outros.

Fainstein e Judd (1999) ampliam essa leitura, ao dizer que desde companhias aéreas a bancos com serviços especializados atendem turistas nas cidades, e que não se pode ignorar os intermediários – operadores, agentes de viagem e organizadores de eventos. Note-se, porém, que a contribuição desses autores está direcionada para a atratividade no sentido do turismo de lazer. Há, no entanto, outros tipos de atrativos nas cidades, que compõem um produto diferente, ainda mais complexo.

Esses outros “produtos turísticos”, tipicamente urbanos, são compostos principalmente por eventos, que podem ser Feiras, Exibições, Conferências ou Convenções. Internacionalmente, esse segmento, conhecido como *MICE* (Meetings, Incentives, Conventions and Exhibitions), praticamente não possui alterações sazonais significativas e, como dito anteriormente, a média de gastos dos participantes chega a ser cinco vezes maior do que a do turista a lazer. Os maiores e mais modernos espaços de eventos e centros de convenções de múltiplos propósitos ficam nas grandes cidades, onde também estão universidades e centros de pesquisa e desenvolvimento, e essa proximidade viabiliza e facilita a realização de encontros os mais diversos.

Para Law (1993), porém, a oferta de espaços e estruturas de eventos tem dois aspectos contraditórios que desafiam a gestão local do turismo – só há negócios quando existe oferta disponível, e só há investimentos quando existe demanda comprovada. Nas grandes cidades brasileiras, é fácil verificar a validade desta afirmação – centros de eventos costumam ser vinculados à administração pública, perecendo pela falta de manutenção e com carências tecnológicas que acabam concentrando a realização de eventos nos espaços que se diferenciam, seja porque ligados à iniciativa privada ou por conseguirem de fato acompanhar a demanda.

Há que se considerar também os chamados Eventos Especiais, com menor enfoque de negócios, mas não menos importantes em termos econômicos. São eventos que acontecem em datas amplamente divulgadas, em sua maioria cíclicos, como por exemplo etapas de competições esportivas, festas religiosas, festa da cerveja (Oktoberfest), paradas LGBT, entre muitos outros. Os megaeventos, aqueles que reúnem a maior quantidade de pessoas em um único destino, são considerados eventos especiais, e o maior deles são os Jogos Olímpicos (de verão); cada edição das olimpíadas supera a anterior em números e resultados econômicos.

O elemento competitivo nacional, aliado aos vários espetáculos oferecidos durante o evento, garante um interesse muito maior do que aquele oriundo dos fãs dos esportes. (...) As cidades que disputam ser sede das olimpíadas esperam que os lucros do evento sejam usados para pagar o investimento necessário para recebê-lo, e que será o legado após o evento. As cidades também esperam que o governo nacional invista recursos em infraestrutura da área. O fato de vencer a disputa para sediar Olimpíadas é um catalisador para acelerar os investimentos em infraestrutura que estavam pendentes há anos (LAW, 1993, p. 100).

Participantes de eventos e convenções, que dispõem de tempo adicional para explorar um destino, costumam se dirigir a centrais de informação buscando ‘o que há para ser visto’, ou seja, querendo saber que atrativos merecem ou justificam sua visita. Frequentemente, a relação de itens apresentados aos visitantes contempla museus, galerias de arte, salas de exibição; edifícios históricos, templos religiosos, monumentos; teatros, salas de concerto, casas de shows; arenas esportivas; paisagens marcantes, edifícios, torres, *skylines*; zoológicos, aquários, planetários; jardins, áreas verdes, parques públicos; parques de diversão; mercados, ruas especializadas.

São esses os pontos que mais ilustram o material de divulgação de cidades, e que muitas vezes acabam por se tornar ícones internacionalmente reconhecidos e, portanto, pontos de visita obrigatória. Sassen & Roost (1999) adicionam à relação os grandes complexos de entretenimento, que têm dupla atuação – espaços de coordenação e gestão de uma indústria

global e atrativos turísticos. Os exemplos mais significativos são a Times Square, em Nova Iorque, e o complexo da Sony na Potsdamer Platz, em Berlim, além de estúdios de TV, lojas temáticas de canais e produtoras de filmes, entre outros.

Judd (2003) é enfático ao argumentar que, para as elites urbanas, a percepção dos visitantes pode determinar as perspectivas econômicas de uma cidade, o que justificou o êxito cultural, educacional e artístico, e a demarcação do que deveria ser visto levou ao desenvolvimento do turismo urbano. Em sua opinião, o turista moderno não consome somente os monumentos, salas de concerto e museus, mas sim a “cena urbana”, ou uma versão dela adaptada para o turismo; e essa cena é composta por um caleidoscópio de experiências e espaços.

E no ato de consumir, os elementos secundários de Jansen-Verbeke (1988) são os que, no entanto, representam a maior porcentagem de recursos em uma viagem, seja a lazer ou a negócios. Despesas em hotéis ou outros meios de hospedagem, restaurantes, deslocamento interno, compras e entretenimento são muito significativas e afetam diretamente a escolha de um destino. Portanto, a disponibilidade de alternativas e a concentração e diversificação da oferta podem auxiliar na decisão do turista. Tais negócios secundários são, também, os que concentram a maior oferta de empregos para profissionais com baixa qualificação formal.

Ainda que muitos dos empregos exijam baixa qualificação, essa característica não necessariamente se torna um ponto negativo. Nas cidades em que uma parte da população se enquadre nessa condição, as atividades do turismo são uma interessante alternativa de entrada no mercado de trabalho, especialmente para jovens e mulheres. Em hotéis, por exemplo, há sempre um bom número de vagas para camareiras e garçons, auxiliares de cozinha e pessoal de limpeza; nos restaurantes e lanchonetes, funções de linha de frente exigem menos qualificação que as funções administrativas; em empresas dedicadas à montagem e decoração de eventos, as funções operacionais são também ocupadas por profissionais mais jovens.

Law (1993) definiu, então, o **turismo urbano** como “um complexo de atividades que estão interligadas em um ambiente particular e permite às cidades atrair visitantes”.

Edwards *et al.* (2008) oferecem uma definição um pouco mais ampla:

Turismo urbano é definido como uma entre as várias forças sociais e econômicas no ambiente urbano. Compreende uma indústria que administra e comercializa uma variedade de produtos e experiências a pessoas que têm uma ampla gama de motivações, preferências e perspectivas culturais e estão envolvidos em um engajamento dialético com a comunidade residente. O resultado deste engajamento traz uma série de consequências para o turista, para a comunidade e para a indústria (EDWARDS *et al.*, 2008, p. 1038).

Essa segunda definição foi elaborada já considerando as contribuições desenvolvidas nos quinze anos de intervalo entre a publicação dos trabalhos, e coloca em um mesmo nível de igualdade o interesse de turistas e residentes, o que nem sempre é comum nos estudos do turismo.

Sobre o turista urbano, Hayllar, Griffin e Edwards explicam:

O turista urbano, por sua vez, vai a um ambiente onde predomina a rotina do trabalho e comércio cotidiano, e no qual o principal objetivo das pessoas com quem ele vai interagir ou observar provavelmente não vai ter relação alguma com turismo. Ainda assim, os turistas urbanos normalmente precisam satisfazer certas necessidades psicológicas associadas ao turismo, como: liberdade; novidade; fuga da rotina; e interação tanto com os moradores quanto com outros turistas (HAYLLAR, GRIFFIN & EDWARDS, 2008, p. 52).

Sassen & Roost (1999, p. 143) afirmam que o turismo moderno não está mais centrado no monumento histórico, nos concertos ou nos museus, mas sim na cena urbana ou, mais precisamente, “na versão da cena urbana adaptada ao turismo”.

Os componentes do turismo urbano não são encontrados exclusivamente em grandes cidades, e a maioria das atividades acontece em outras várias cidades, o que leva à concorrência entre elas. Dessa forma, o estímulo ao desenvolvimento do turismo não se justifica somente pelo turismo em si, mas por um significado maior que envolve a construção, modificação ou adequação da imagem que a cidade pretende projetar a fim de atrair não apenas visitantes, mas principalmente, novas atividades comerciais e industriais que auxiliem no desenvolvimento econômico como um todo. O quadro 1 apresenta os segmentos de mercado do turismo urbano identificados por Law (1993), a partir de uma classificação simplificada, levando em conta a principal motivação de viagem.

Recursos destinados à criação, expansão ou melhoria de atrativos, seja em termos de infraestrutura, inclusão de atividades ou adequação do ambiente físico, vão necessariamente beneficiar a comunidade local e podem persuadir potenciais residentes, como profissionais liberais e executivos, de que essa cidade possui diferenciais ligados à cultura, qualidade e estilo de vida que procuram. Essa afirmação foi reforçada por Florida (2011), ao comentar os critérios que podem pesar na escolha de uma nova cidade como local de residência.

Quadro 1 – Principais segmentos de mercado em turismo urbano, segundo Law.

Viajantes a Negócios
Participantes de Eventos, Feiras e Convenções
Turistas em viagens de curta duração (finais de semana)
Visitantes de um dia
Visitantes de amigos e parentes
Turistas em férias usando a cidade como portão de entrada/saída
Turistas em férias para uma escala, alguns passeios ou uma visita rápida

Fonte: Adaptado de Law, Christopher, 1993.

As cidades são, portanto, destinos turísticos estabelecidos; porém, se a pretensão é que a atividade tenha expressividade econômica, seus números devem ser significativos o suficiente, ou seja, o movimento de turistas deve ser grande a ponto de efetivamente trazer renda extra e estimular a criação de novos negócios e empregos.

Por ser uma atividade cujos negócios são caracterizados pela prestação de serviços diretamente aos clientes, em pequenas unidades como lojas de *souvenir* e restaurantes, uma das principais críticas refere-se aos baixos salários (devidos em parte à baixa qualificação exigida) e à flutuação sazonal. Essa crítica procede, especialmente quando se pensa no turismo de lazer e em destinos de férias convencionais – como resorts de praia ou campo. No caso do turismo urbano, e especialmente nas cidades globais como Rio de Janeiro e São Paulo, a sazonalidade quase não existe mais em função da grande demanda por espaços de eventos e da existência de eventos cujos calendários não são afetados por questões climáticas (verão ou inverno) ou de férias escolares, e a concorrência por melhores prestadores de serviços tende a elevar salários e gratificações.

Ritchie (2008) argumenta também que a economia informal é frequentemente ignorada nas análises sobre os efeitos do turismo. Camelôs, vendedores de rua e ambulantes que vendem artigos ou serviços a turistas também têm acesso aos benefícios econômicos da atividade. Exemplos evidentes são a Oxford Street em Londres, ou a Broadway Avenue, em Nova Iorque, pontos de concentração de ambulantes comercializando os mais diferentes itens de interesse de turistas.

Um forte argumento utilizado contra os investimentos públicos em turismo trata do uso de recursos em prol de visitantes, em detrimento dos residentes que pagam os impostos. Nesse aspecto, é possível demonstrar que há muitos benefícios para a comunidade se os investimentos acontecerem de forma planejada e integrada a outras áreas. Para Ritchie (2008), os setores privado e governamental buscam desenvolver espaços urbanos

‘turísticos’ que atendam a demandas de inúmeros usuários, inclusive moradores, esclarecendo que o turismo urbano se beneficiou com as mudanças nos padrões de consumo vivenciadas pela sociedade pós-industrial, e viram surgir espaços que incentivam o investimento privado, bem como o consumo de lazer e entretenimento. O que se pode completar com a fala de Gehl (2002):

Em áreas urbanas de boa qualidade, você pode encontrar não apenas atividades necessárias (realizadas sob condições decentes), mas também uma imensa variedade de atividades de lazer e sociais que todos adoram fazer enquanto estão em uma cidade. No entanto, tais atividades só vão acontecer caso as circunstâncias sejam apropriadas, ou seja, se a cidade oferecer espaços estimulantes e de boa qualidade. É por isso que uma boa cidade pode ser comparada a uma boa festa – as pessoas ficam muito mais tempo do que o necessário porque estão se divertindo (GEHL, 2002, p. 9).

Judd (2003) adiciona que é cada vez mais difícil distinguir os espaços dos visitantes dos espaços ‘locais’, uma vez que a oferta de atividades de lazer, entretenimento e cultura são consideradas ‘cruciais’ tanto para residentes como para visitantes.

Quando não estão viajando, os residentes se envolvem em atividades iguais às dos turistas: sair para comer, ir a um shopping, caminhar pela orla, assistir a um concerto. O surgimento de uma nova cultura urbana orientada à busca estética reconstruiu as cidades como lugares que proporcionam oportunidades para viajar na própria cidade. (...) Para sua conveniência, os florescentes distritos de entretenimento urbano concentram objetos, ou ao menos seus fac-símiles, trazidos de todas as partes do mundo (JUDD, 2003, p. 04).

Na expectativa de ilustrar sua obra, Law (1993) buscou documentos oficiais que contemplassem o turismo, mas concluiu que, embora a atividade estivesse visivelmente integrada em algumas das estratégias de desenvolvimento econômico de diversas cidades, sua articulação efetiva em tais documentos é bastante limitada. As principais grandes cidades disponibilizam programas de ação para o desenvolvimento turístico, mas não planos integrados.

O autor identificou, em algumas cidades britânicas, a existência de uma ligação entre a unidade de promoção do turismo e o departamento de desenvolvimento econômico, porém isso não garantia a proximidade das equipes e evidenciou sua leitura de que o desenvolvimento do turismo depende de um ‘oportunisto pragmático’, ou seja, alguns investimentos iniciais terão resultados que estimularão um ciclo de novos investimentos. Então, uma vez que se reconheça que o turismo oferece algumas vantagens às cidades, investir nesse setor é, para Law, a mesma coisa que

investir em outros setores, para competir com outras cidades e outros tipos de destinos.

Deve-se notar, portanto, que algumas cidades certamente têm e terão mais sucesso que outras em relação ao turismo. Por vezes, mesmo dispondo de patrimônio histórico e cultural e de atrações de grande potencial, fatores negativos como uma paisagem urbana confusa, desordem social, violência, distância entre atrativos, dificuldade de deslocamento e decadência impedem o desenvolvimento esperado da atividade. “Não há duas cidades iguais e, portanto, não há uma fórmula que possa explicar por que uma cidade teve sucesso e outra não, ou como as cidades devem fazer para ter sucesso com turismo no futuro”.

Em 1994, Blank (apud PEARCE, 2001) destacou que a maioria dos estudos em turismo se concentra em apenas uma parte da atividade e do comportamento do turista, o que leva a confusões na compreensão do turismo urbano. Isso tem uma consequência negativa – pouco apoio dos líderes políticos nos projetos de turismo, o que não aconteceria se houvesse maior clareza e melhor definição do papel e do escopo da atividade.

Ainda há muito que se pesquisar e documentar sobre o turismo urbano, razão pela qual a grande maioria dos autores atualmente envolvidos com o tema ainda se esforça na identificação de uma metodologia que possa dar conta de todas as características e implicações da atividade. Entretanto, o reconhecimento da necessidade de uma forma adequada de avaliar e caracterizar a atividade já pode ser considerado um avanço, indicando novos caminhos a seguir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASHWORTH, Gregory. Urban tourism – still an imbalance in attention? In: *Classic Reviews in Tourism*. Clevedon, UK: Channel View Publications, 2003. (143-163)
- ASHWORTH, Gregory. Urban Tourism: An Imbalance in Attention In: COOPER, C. *Progress in Tourism, Recreation and Hospitality Management*. Londres: Bellhaven, 1989. pp. 33-54.
- EDWARDS, Deborah; GRIFFIN, Tony; HAYLLAR, Bruce. Urban Tourism Research: Developing an Agenda. In: *Annals of Tourism Research*, Vol. 35, No. 4, pp.1032-1052, 2008.
- FAINSTEIN, Susan S. & JUDD, Dennis. R. Global Forces, Local Strategies and Urban Tourism. In: JUDD, Denis & FAINSTEIN, Susan. *The Tourist City*. New Haven: Yale University Press, 1999.
- FLORIDA, Richard. Cities are the Key. In: *National Geographic Traveler*. May-June, 2011. p. 26-30.
- GEHL, J. *Public Spaces and Public Life: City of Adelaide 2002*. Adelaide: SAG, City of Adelaide Capital City Committee, 2002.

HALL, C. Michael. Urban development and the future of tourism. In: *Tourism Management*, v. 8, 1987, pp. 129-130.

HAYLLAR, Bruce; GRIFFIN, Tony; EDWARDS, Deborah. *City Spaces, Tourist Places – Urban Tourism Precincts*. Londres: Elsevier (BH), 2008.

JANSEN-VERBEKE, M. Leisure + Shopping = Tourism product mix. In: ASHWORTH, G and GOODALL, B. (ed). *Marketing Tourism Places*. Londres: Routledge, 1988.

JUDD, Dennis R. *El turismo urbano y la geografía de la ciudad*. EURE (Santiago) v. 29 n. 87. Santiago, ago. 2003.

LAW, Christopher M. *Urban Tourism: Attracting Visitors to Large Cities*. Londres: Mansell Publishing Ltd., 1993.

MIGUENS, J. I. L & MENDES, J. F. F. Travel and Tourism: into a complex network. In: *Physica A*, volume 387, número 12, 2008. p. 2963-2971. NewsPaper_Essay_Sassen.pdf

PEARCE, Douglas. An integrative framework for urban tourism research. In: *Annals of Tourism Research*, vol. 28 n. 04, pp. 926-946, 2001.

PEARCE, Doulgas. *Tourism today: a geographical analysis*. Londres: Longman, 1987.

RITHCIE, Brent. Contribution to the urban precincts to the urban economy. In: HAYLLAR, Bruce; GRIFFIN, Tony; EDWARDS, Deborah. *City Spaces, Tourist Places – Urban Tourism Precincts*. Londres: Elsevier (BH), 2008.

SASSEN, Saskia & ROOST, Frank. The City – strategic site for the global entertainment industry. In: JUDD, Denis & FAINSTEIN, Susan. *The Tourist City*. New Haven: Yale University Press, 1999.

UNWTO - WORLD TOURISM ORGANIZATION – (Madrid). *Why Tourism?* Disponível em: <<http://unwto.org/en/content/why-tourism>>. Acesso em: 30 de dezembro de 2015.

AMÉRICA, AMÉRICAS: MODERNIZAÇÃO E PARADIGMAS

Antônio Pedro Tota¹

RESUMO

O artigo trata das relações estabelecidas entre os Estados Unidos e o Brasil ao longo da História, voltando-se, principalmente, ao período que compreende a primeira metade do século XX. O recorte da problemática se dá por meio do seguinte questionamento: será que a modernização – a grande bandeira levantada pelos norte-americanos naquele começo de século – pode ser entendida como sinônimo de americanização? Para responder a essa questão, realiza-se uma análise da história, da cultura, da política e da sociedade norte-americana, voltando-se aos autores brasileiros e aos autores norte-americanos que trataram da temática. Por essa via, o conceito de americanismo é explorado e relacionado com o de modernização, revelando como essas duas formulações se aproximam e se distanciam. O estudo da figura de Nelson Rockefeller e sua relação com o Brasil abre novos caminhos para se pensar a questão da modernização.

Palavras-chave: modernização, Estados Unidos, americanismo, Nelson Rockefeller

ABSTRACT

The article deals with the relations established between the United States and Brazil throughout history, turning mainly to the period that comprises the first half of the twentieth century. The problem is addressed by the following question: can modernization - the great flag raised by the Americans at that beginning of the century - be understood as synonymous with americanization? To answer this question, an analysis of American history, culture, politics and society is carried out, turning to the Brazilian authors and to the North American authors who dealt with the subject. In this way, the concept of americanism is explored and related to that of modernization, revealing how these two formulations approach and distance themselves. The study of the figure of Nelson Rockefeller and his relation with Brazil opens new ways to think about the question of modernization.

¹ Antonio Pedro Tota é o *nom de plume* do professor Antonio Pedro, que nasceu em Piracicaba, em 1942. É doutor em História pela Universidade de São Paulo, professor titular de História Contemporânea na PUC SP e lecionou como professor visitante na Pace University (Nova York). Além de ensaios, publicou diversos livros didáticos na área de história. É autor, entre outros, de *O Estado Novo* (Brasiliense, 1983), *O imperialismo sedutor* (Companhia das Letras, 2000), *Os americanos* (Contexto, 2009, em coautoria com Adriano Marangoni) e *O amigo americano* (Companhia das Letras, 2014).

Keywords: modernization, United States, americanism, Nelson Rockefeller

INTRODUÇÃO

Às vezes, nós brasileiros temos um estranho sentimento. Nos vemos como “estrangeiros” na América Latina. Somos os únicos a falar português em vez do dominante espanhol. Há quem diga que, por isso mesmo, temos mais afinidades com os estadunidenses do que com nossos vizinhos mais próximos. Lusitanismo no lugar do iberismo. Portugal se alinhou à Inglaterra para se defender da potência espanhola. Será por força dessa herança que nos aproximamos mais dos Estados Unidos, para nos defendermos da hispanidade de “nuestra América”? Lembremos que há uma tradicional relação entre os Estados Unidos e o Brasil, desde os tempos da proclamação da República. No entanto, há um paradoxo na formulação que está resumida na seguinte questão: por que estudamos tão pouco a história dos Estados Unidos?

Para escrever um livro (publicado em 2000) que tratou das relações entre os EUA e o Brasil durante a Segunda Guerra, recorri a livros em inglês, porque nossa bibliografia em português sobre o assunto era escassa. Feito o livro, minha atenção continuou nas relações entre o grande e rico país do norte e o grande e pobre país do sul. Tudo com o acréscimo de uma interrogação: será que americanização pode ser entendida como modernização?

Alguns pesquisadores americanos mais jovens têm se interessado pela questão da teoria da modernização. Nils Gilman publicou em 2003 um livro com o curioso título de *Mandarins of the Future – Modernization Theory in the Cold War America*. Em um determinado momento do livro, ele imagina o que passava pela cabeça dos *policy makers*:

(...) o lugar mais moderno da terra era, sem dúvida, os próprios Estados Unidos. E isso era um princípio com que todos os intelectuais americanos do pós-Guerra concordavam. Eles podiam discordar de quase tudo, menos desse princípio quase sagrado. Moderno era onde eles estavam, isto é, ‘América’. Se os Estados Unidos deveriam ser um modelo para o desenvolvimento, se os Estados Unidos eram a ‘primeira nação’, eles [os intelectuais] deveriam estudar mais os próprios Estados Unidos. (...) De acordo com o programa discutido pelo CIS (Center of International Studies), o objetivo da ‘America Project’ era elementar e explícito: para entender o terceiro mundo, os *scholars* americanos deveriam entender sua própria nação (...) (GILMAN, 2003, p. 205-206).

Era isso que pensavam os *policy makers* da época, em especial Walt Rostow. Usarei aqui a mesma ideia: para se entender o processo de

modernização – tomando como quase sinônimo de americanização – de meu país, proponho que se estude mais a história dos Estados Unidos.

A maior parte das obras produzidas no Brasil que trata da história dos Estados Unidos quase sempre está relacionada à nossa própria história. É raro encontrar uma boa bibliografia em português que dê conta da história do país norte-americano. Essa lacuna me levou a buscar formas de entender os EUA por meio de obras de romancistas, críticos musicais e ensaístas que pensam a cultura.

Recorri a traduções como a de *O Século Inacabado*, dirigida pelo decano William E. Leuchtenburg, e *História Moderna dos Estados Unidos* de Arthur S. Link, ambas publicadas pela Zahar Editores. David Wise e Thomas Ross trataram da CIA; Norman Mailer, o romancista, publicou um ensaio irreverente de cartas a JFK pela Civilização Brasileira. Todos são das décadas de 1960 e 1970.

Dos autores brasileiros, li o clássico *América*, de Monteiro Lobato, uma quase memória crítica de um brasileiro no país dos automóveis, do cinema e do rádio, que era como o escritor gostava de pensar a pátria dos americanos. Vale lembrar que Lobato escrevia sobre os EUA, mas pensava o Brasil. Vale também registrar o indispensável Vianna Moog, com o seu *Bandeirantes e Pioneiros – Paralelo entre duas Culturas*, também publicado pela Civilização Brasileira, seguindo a “escola” de Lobato iniciada na década de 1920, isto é, comparando os Estados Unidos ao Brasil. O mesmo se passava com Érico Veríssimo. Esse grupo de intelectuais, em geral, olhava positivamente para os EUA, como um bom exemplo a ser seguido, ainda que com ressalvas.

Li também autores que pensavam o contrário. Recorri à obra de Moniz Bandeira, *Presença dos Estados Unidos no Brasil*, da editora Civilização Brasileira. Também, os diversos livros de José Ramos Tinhorão abriram meus olhos, ou melhor, meus ouvidos, para uma sonora denúncia de que nossa música popular estava americanizada – em especial, a bossa nova.

Os autores brasileiros dessa corrente – historiadores ou não – que produziram textos sobre os Estados Unidos nas últimas décadas, quase sempre o fizeram para tratar das relações entre o grande país do norte e o Brasil. O problema com parte dessa produção é que ela é eivada de certo preconceito. Ou melhor, já chega ideologizada, uma produção quase teleológica: já vem embrulhada em um pacote de denúncias à potência imperialista. As críticas aos Estados Unidos, quase sempre feitas a priori, sem estudos mais aprofundados em fontes documentais norte-americanas, acabam por obnubilar uma análise mais objetiva. O próprio Bandeira parece escolher a dedo provas para justificar que os americanos são, por natureza, imperialistas. Ao fim, ele acaba fetichizando os EUA imperialistas.

À parte o caráter de denúncia, o tema parece não interessar muito à academia brasileira, em particular a paulista. Na década de 1960, o Curso de História da USP dedicava uma minúscula parte de seu currículo à história norte-americana, mesmo assim era quase um anedotário enaltecendo as qualidades da América. Hoje, há uma matéria de História da América, com ênfase nos Estados Unidos.

Em suma, os estudos sobre os Estados Unidos têm sido relegados, com a exceção da bem-vinda e recente produção de jovens cariocas da Universidade Federal Fluminense e da Federal do Rio de Janeiro.

Talvez, a origem desse antiamericanismo esteja marcada pelas análises ácidas feitas cerca de 100 anos atrás por Eduardo Prado e por Lima Barreto. Eduardo Prado deixou marcas profundas com sua obra *A Ilusão Americana*. Os dicionários definem ilusão como uma promessa falsa de felicidade, quando se toma o falso por verdadeiro. Eis a ilusão americana do aristocrata Eduardo Prado.

Barreto, em sintonia com Prado, pensava o Brasil como um bando de mariposas atraído pela luz mortal da lâmpada.

Nós não estamos ficando surdos com as coisas americanas, mas estamos ficando cegos; e, na clássica imagem, somos como mariposas que a luz atrai, para matá-las.

Não temos o bom senso de repelir os grosseiros e megatéricos ideais americanos e ficar nós mesmos. (...)

Substituir o ideal coletivo que é espontaneamente o nosso, por um outro que vai de encontro à nossa mentalidade e ao nosso temperamento, é suicidar-nos. (...) (BARRETO, 1919, p. 482).

O modelo americano não se relacionava com nossa realidade, na verdade ele destruía nossa cultura e nossas tradições. José Ramos Tinhorão e Moniz Bandeira são os herdeiros marxistas da tradição monarquista de Prado e de Barreto.

Talvez o antiamericanismo dos monarquistas estivesse ligado ao fato de a república brasileira ter se firmado graças à ajuda dos Estados Unidos. É bom lembrar que Floriano Peixoto, segundo presidente militar brasileiro, contou com a ajuda de uma esquadra financiada pelo capital americano para debelar a rebelião da nossa armada. É o brasilianista Frank McCann quem relata:

[O] governo Cleveland [demonstrou] o seu apoio a Floriano. Despachou, nas palavras do secretário adjunto da Marinha, William McAdoo, ‘a mais poderosa frota que já representou a nossa bandeira no exterior’. (...) A combinação das supostas superarmas de Flint com as canhoneiras da Marinha americana arrefeceu o ímpeto dos rebeldes do Rio e expôs as autoridades

provisórias de Santa Catarina ao risco de um ataque decisivo vindo do mar. Em comemoração, Floriano tornou o Quatro de Julho feriado nacional, o Congresso mandou cunhar uma moeda com as efígies de Cleveland e Floriano, e cidades de fronteira em Santa Catarina e na Amazônia [Amapá] foram batizadas de 'Clevelandia'. Os alicerces da 'aliança tácita' da década seguinte estavam firmemente assentados (McCANN, 2008, p. 59-60).

Seja como for, o que é possível dizer, portanto, é que os Estados Unidos são tidos sempre como um modelo: a ser imitado ou evitado.

POR ONDE COMEÇAR?

Há algum tempo procuro evitar essa concepção ideologizada a priori, trilhando o seguinte caminho: primeiro, cabe entender a matriz do paradigma. Para discutirmos a importância dos Estados Unidos paradigmáticos, é preciso conhecer melhor a história do país. Estudar, pois, a história, a cultura, a política e a sociedade americana é a proposta. E para isso, estudar as bases teóricas e metodológicas do chamado americanismo, embora difícil para as culturas ibero-americanas – é indispensável.

A leitura da produção de Luiz Werneck Vianna, Lucia Lippi de Oliveira e Robert Wegner é só um começo (lembrar que estes estudos se relacionam à nossa sociedade). Sem dúvida, teremos que nos valer da produção dos próprios americanos. Um dos primeiros que serviram como uma espécie de “rito de iniciação” aos estudos do americanismo foi Gary Gerstle, desenvolveu a ideia que pode ser resumida nos conceitos expostos a seguir.

O nacionalismo, que se manifesta pelo culto coletivo aos heróis que representam o esforço de indivíduos livres e destacados pela sua religiosidade. Dos *Founding Fathers* a Lincoln, a grandeza da América é, para esta concepção, indiscutível.

A democracia, ligada intimamente à dimensão nacionalista, centra-se mais nas ideias pelas quais os heróis lutaram, isto é, democracia, direitos, liberdade, independência. Por esse motivo, a dimensão democrática é um aspecto bastante abrangente, pois abriga o mercado livre, radicais políticos e o pluralismo cultural.

O *progressivismo*, conceito que não tem tradução precisa para o português, é baseado na crença da racionalidade, da abundância, no aperfeiçoamento constante do caráter moderno da sociedade americana. Essa dimensão enfatiza a habilidade do homem livre e energético na transformação da natureza – com ajuda de máquinas e técnicas maravilhosas – para fornecer ao mercado uma quantidade de produtos atraentes para o consumo (GERSTLE, 1991, p. 1-15).

Talvez o conceito tenha sido traduzido de forma mais feliz por um historiador do cinema americano. Robert Sklar, em um antigo estudo sobre a natureza do cinema na cultura americana, sugere uma possibilidade que pode ser muito útil para quem pensa em estudar os Estados Unidos – em especial por meio da sua chamada cultura de massas. Para ele, Walt Disney e Frank Capra, dois conhecidos cineastas, transformaram a cultura pequena burguesa em valores universais. Esta é a chave do americanismo: a recompensa pela estabilidade social identificada na valorização do sucesso, da conquista da riqueza ou da garota pelo seu herói, da amizade, de líderes confiáveis e a busca constante da ubíqua felicidade (SKLAR, 1976, p. 197-212).

Outros textos recomendáveis são *American Myth, American Reality* que trata da criação dos mitos americanos atados ao conceito de americanismo (ROBERTSON, 1981). Uma produção mais recente em *Americanism – News Perspectives on History of an Ideal*, organizado por Michael Kazin e Joseph A. McCartin, publicado em 2006 pela *University of North Carolina Press*, fundamental para estudos sobre o tema. O próprio título é indicativo do significado de americanismo para os americanos: novas perspectivas na história de um ideal.

INTERESSES

Resumindo, meus interesses voltam-se, cada vez mais, para a tentativa de apreender a “alma” dos Estados Unidos por meio da sua estrutura ideológica mais cara: o americanismo, conceito de complexa definição e apreensão.

Temos que convir que essa nação tem sido vista como um sistema distinto do resto do mundo. E modelar, (pelo menos por ela mesma). Seymour Lipset lembra que foi um estrangeiro a notar a excepcionalidade americana: Alexis Tocqueville, que viajou para os Estados Unidos da América para entender por que, apesar da Revolução Francesa, a democracia na França “não deu certo”, mas floresceu na América, produzindo uma democracia republicana estável. Foi ele que cunhou a expressão *American Exceptionalism*.

Ora, a excepcionalidade só é possível de ser aferida quando se compara um país a outro. Os Estados Unidos da América seriam excepcionais por terem se originado de uma revolução que transformou o país em uma nova nação. A primeira colônia a obter a independência, e com forte base ideológica. Tornar-se americano é uma religião, e isso é ideologia. Outros países definem-se por uma história comum, não por uma ideologia (SEYMOUR, 1997, p. 4). Richard Hofstadter matou a charada: “Nosso destino não é o de ser uma nação que possui ideologias, mas de ser uma ideologia” (HOFSTADTER, 1996, p. 16).

Uma vez entendido o paradigma americano, pode-se trabalhar com a ideia da americanização do Brasil? É possível para a realidade brasileira aceitar a ideia de americanização? Só se for “à brasileira”. Ou, no dizer de Oliveira Vianna, a cultura anglo-saxônica seria bem-vinda desde que “[...] fosse expurgada do americanismo, dos valores do indivíduo e da matriz utilitária [...]” (VIANNA, 1996, p. 176).

Vê-se, portanto, que a tarefa requer minuciosa pesquisa teórica da produção dos americanos e dos brasileiros. Talvez simultaneamente.

O cientista político Luiz Werneck Vianna, em diferentes estudos sobre o americanismo, sugere indagações que podem ser a base da justificativa de um projeto de investigação com a dimensão que este se propõe. O conceito de americanismo pode ser confundido com o de modernização? Teria ele, desta forma, vigência histórico-universal? Ou, caso contrário, ele só pode ser interpretado, paradoxalmente, como um *Weltaunschaung* americano? Assim, seria um construto tão exclusivamente americano que só pode ser entendido na singularidade inerente ao modelo de liberalismo que se implantou nos Estados Unidos, com base na cultura de tradição puritana e do republicanismo das primeiras comunidades de inspiração bíblica.

MODERNIZAÇÃO É AMERICANIZAÇÃO?

Irrisistible Empire – Americas Advance Through 20th Century Europe é o título do livro da professora da *Columbia University*, Victoria de Grazia. Ela afirma que a verdadeira bíblia de Hitler era *My Life and Work*, de Henry Ford (e não exatamente *Mein kampf*). Mark Mazower, autor do *Império de Hitler – A Europa sob o domínio nazista*, também professor da *Columbia*, diz que, pouco antes da guerra, os grandes homens de negócios da Alemanha se reuniram sob os auspícios do Ministério da Economia para promover a americanização da indústria alemã.

Seriam essas evidências para entender americanização como modernização? É uma tarefa muito grande para uma viagem solitária, mas busquei oferecer uma pequena contribuição e abrir caminho no meu livro mais recente ao me debruçar sobre a figura de um americano que pregava a necessidade de o Brasil se modernizar tendo como paradigma, de preferência, o modelo americano. Refiro-me ao milionário Nelson Rockefeller.

Entre 1937 e 1969, ele esteve dez vezes aqui. Mas foi na Venezuela, em 1937, que ele começou a nascer politicamente quando inspecionou os campos petrolíferos da *Creole*, uma das companhias da família, onde promoveu mudanças radicais nas relações trabalhistas da empresa. Nas palavras dele:

Nós temos que reconhecer as responsabilidades sociais que uma grande corporação tem e elas devem usar o potencial de seus bens para atender os interesses da população. Se não fizermos assim, eles tomarão de nossas mãos o que nos pertence (REICH, 1996, p. 10).

Teriam que humanizar as relações de trabalho sob o risco de provocar uma convulsão, como a que ocorreu na Rússia em 1917.

Republicano, trabalhou no governo do democrata Franklin Roosevelt durante a guerra praticamente com as mesmas ideias: melhorar a situação das camadas pobres da América Latina era a melhor forma de lutar contra o nazismo.

Depois da guerra, no entanto, a paranoia anticomunista norte-americana renasceu e o comunismo soviético, aliado de circunstância, ao contrário do nazismo, dava claros sinais de longa vida, parecia cada vez mais saudável. Este sim era, portanto, o inimigo a ser temido e combatido de todas as formas. Os apelos dos comunistas eram internacionalistas, com promessas de uma utopia de um mundo sem classes, sem pobres e sem ricos. Os comunistas ofereciam um mundo concreto, uma alternativa ao mundo material do liberalismo capitalista. Resumindo: o comunismo era o principal inimigo e deveria ser combatido mais com inteligência e argúcia do que com a força.

Anticomunistas convictos, os membros da família Rockefeller, entretanto, não comungavam exatamente com os laivos radicais e reacionários do clima paranoico do macarthismo que imperou nos anos 1950. O jovem Nelson Rockefeller tinha clara consciência de que deveria haver mudanças nas relações entre seu país e a América Latina. Ele parecia ver-se como um verdadeiro messias, aquele que havia sido o escolhido para criar relações trabalhistas mais humanizadas, e com isso, como é claro, salvar os investimentos americanos. Ou seja, ele não fazia isso exatamente pelo bem comum, mas pelo seu próprio interesse, da sua família, de sua classe e de seu país. Sabia que, para isso, deveria combater a grande desigualdade que marcava a história do Brasil. O nível de vida da população deveria subir e espelhar-se no próspero vizinho do norte.

Depois da guerra, Nelson Rockefeller esteve mais oito vezes no Brasil. A maioria de suas visitas ao país estava relacionada ao seu projeto de amplo espectro para transformação e modernização do país. De criação de porcos ao expressionismo abstrato e projeto para a construção das marginais de São Paulo. Construiu, zelosamente, uma rede de amigos, sócios e admiradores que serviu para espalhar os princípios políticos, econômicos e ideológicos do americanismo.

Nelson ocupou-se também de “educar” nossa elite no plano estético-ideológico. Em de julho 1950, participou da inauguração de um ala do MASP – Museu de Arte de São Paulo, criado pelo magnata da imprensa Assis Chateaubriand. Na ocasião, fez um discurso que pode ser considerado a pedra angular da política cultural dos Estados Unidos em defesa do liberalismo. Nelson traçou um paralelo entre o povo brasileiro e o americano. Depois, comparou a economia e a política. A ênfase de Nelson no

discurso era sobre as vantagens do mundo livre e as ameaças que poderiam destruí-lo. A união profunda entre brasileiros e americanos era, segundo ele, o melhor meio de defesa da liberdade. A parte fundamental do discurso foi reservada para o final, quando fez uma coerente interpretação da relação entre arte e liberdade. A arte moderna abstrata, disse ele, deve ser respeitada como a expressão da emoção e das aspirações humanas. “Lembremos que os nazistas suprimiram a arte moderna rotulando-a com uma arte degenerada... e os soviéticos suprimiram a arte moderna qualificando-a de formalista e burguesa.”² Também combateu a arte figurativa, vista como uma arma do realismo socialista.

Foi assim que, no período pós-guerra, Nelson atuou em variadas áreas na sua missão para modernizar o Brasil. O modelo a ser seguido pelas “outras Américas”, isto é, a porção do novo continente que havia ficado na periferia do progresso, eram os Estados Unidos, apresentados como o centro da modernização das Américas. A modernização foi usada como eficiente arma para combater ideias exóticas.

Ele veio conhecer o Brasil e escolher o melhor caminho para manter o grande vizinho do sul no “bom caminho”.

Apesar de todo o “esforço” de Nelson Rockefeller para impor a sua modernização ao Brasil, ele não entendia certas singularidades do país. Por exemplo, em uma palestra que fez no ministério da agricultura em 1946, ele insistia na ideia de um *welfare* no Brasil, baseado na pequena propriedade e no *small farmer*.

CONCLUSÃO

No dia 3 de abril de 1946, seis meses antes de desembarcar no aeroporto Santos Dumont, Nelson Rockefeller convidou Adolf Berle para fazer uma palestra na *Council of Foreign Relations*, em Nova York. Ele esperava que o antigo alto funcionário do governo Roosevelt – e ex-embaixador estadunidense no Brasil nos últimos momentos do governo Vargas – explicasse melhor como era o país e seus habitantes. Berle começou dizendo que o Brasil era um grande país, com recursos fabulosos, com uma população de mais de 40 milhões de habitantes e com projeções para dobrar a cada vinte anos. Disse também que o Brasil poderia, em um futuro não muito distante, “ameaçar” os Estados Unidos como fornecedor de alimentos para a Europa faminta do pós-guerra.

Nelson achava que as medidas mais marcantes para modernizar o Brasil foram tomadas por Vargas e sua equipe. Em especial com o Estado

2 Revista Habitat – São Paulo, V.1. p 8-9, outubro/dezembro, 1950.

Novo. O próprio Nelson avaliava: “O serviço iniciado em 1937 no terreno econômico e social tem alcançado os melhores resultados”³.

Berle continuou a exposição afirmando que não era recomendável interpretar o Brasil tendo somente os Estados Unidos como modelo. Isto porque, disse ele: “mesmo o brasileiro iletrado procura sintetizar a vida mais de um ponto de vista estético do que pela praticidade. Onde um americano insiste em um produtivo sistema de fornecedor de água para uma cidade, um brasileiro mostra muito mais interesses em embelezá-la.” (BERLE’S, 1946, p. 2).

Aqui reside um paradoxo. Se Nelson procurava transferir o modelo americano como ferramenta para modernizar o Brasil, Berle parecia dizer que não seria tão simples.

Talvez as formulações de um Oliveira Vianna, elaboradas na primeira metade do século XX, possam dar pequenos sinais de solução para o complicado problema: “(...) a cultura anglo-saxônica seria bem-vinda desde que ‘fosse expurgada do americanismo, dos valores do indivíduo e da matriz utilitária’” (VIANNA, 1996, p. 176).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADOLF A. *Berle’s Speech before Council of Foreign Relations*, April 3, 1946. Rockefeller Family Collection. Record Group 4, Box 23A, Folder 150. Rockefeller Archive Center-Tarrytown, New York.

BANDEIRA, Moniz. *Presença dos Estados Unidos no Brasil*. Rio de Janeiro: editora Editora Civilização Brasileira, 1979.

BARRETO, Lima. *Revista Contemporânea*, 22 mar. 1919, p. 482.

BERLE, Adolf. Adolf A. *Berle’s Speech Before Council of Foreign Relations*, April 3, 1946. Collection Rockefeller Family. Record Group 4, Box 23A, Folder 150. Rockefeller Archive Center. p. 2.

BERLE, Beatrice B. & JACOBS Travis B. Adolf. *Navigating the Rapids – 1918- 1971*, from the papers of Adolf A. Berle. New York, Harcourt Brace Janovich, inc. 1973.

GILMAN, Nils. *Mandarins of the Future – Modernization Theory in the Cold War America*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2003.

GUILBAUT, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago. The University of Chicago Press, 1985.

HOFSTADTER, Richard. *The Paranoid Style in American Politics and other essays*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

³ Gazeta do Rio Pardo, de 16 de novembro de 1952, primeira página.

MAILER, Norman. *Some Honorable Mem* – political conventions (1960-1972). Boston: Little Brown and Co., 1976.

MORRIS, Joe Alex. *Nelson Rockefeller, a Biography*. New York: Arper & Brothers Publishers, 1960.

REICH, Cary. *The Life of Nelson A. Rockefeller – Worlds to Conquer 1908-1958*. New York: Doubleday, 1996.

SEYMOUR, Martin Lipset. *American Excepcionalism, a double edged sword*. New York: W.W. Norton and Company, 1997.

SKLAR, Robert. *Movie-Made America. A Cultural History of American Movies*. New York, Vintage books/Division of Randon House. 1975.

TOCQUEVILLE, Aléxis. Algumas considerações sobre as causas da grandeza comercial dos Estados Unidos. IN In: *A Democracia na América*; . Belo Horizonte, : Ed. Itatiaia, 1977; Livro I; pp. 306-316.

VIANNA, Luiz W. *A revolução passiva – iberismo e americanismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan/IUPERJ, 1996.

VIOTTI da DA COSTA, Emilia. Política de terras no Brasil e nos Estados Unidos. IN In: *Da Monarquia à República – momentos decisivos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. pp. 139-163.

WEGNER, Robert. *A conquista do oeste – a fronteira na obra de Sérgio Buarque de Holanda*. Belo Horizonte: editora Editora UFMG, 2000.

A MÚSICA DE CONCERTO NA ERA DIGITAL: APONTAMENTOS SOBRE A TRAJETÓRIA DA MÚSICA CLÁSSICA ATÉ OS SERVIÇOS STREAMING

Carolina Borges Ferreira¹

RESUMO

Desde que passou a ser mediatizada tecnicamente, a música de concerto serviu de modelo para avaliar as conquistas da alta fidelidade acústica, tanto nas transmissões radiofônicas quanto na audição doméstica em aparelhos reprodutores. Após vários processos de mediação tecnológica pela escuta de discos e similares (LP, DVD, *blu-ray* etc.), o consumo de música de concerto estendeu-se aos meios virtuais: as transmissões em *streaming* oferecem ao público a música de concerto de uma maneira inédita, uma vez que não têm como ponto de referência o objeto material. O consumo da música de concerto nos mais variados formatos tecnológicos, até os dias de hoje, é o que será abordado neste breve artigo.

Palavras-chave: streaming, música clássica, spotify, recepção, públicos da cultura

ABSTRACT

Ever since becoming technically mediated, concert music served as a model to assess the achievements of high acoustic fidelity, both in radio broadcasts, as in domestic hearing in re-producers. After various processes of technological mediation, through listening to records and similar (LP, DVD, Blu-ray etc.), consumption of concert music is extended to virtual environments: streaming transmissions provide to the public concert music in a way unprecedented, since it does not have as a reference point the material object. The consumption of concert music in various technological formats, until the present day, is what will be covered in this brief article.

Keywords: streaming, spotify, classical music, reception, public culture

¹ Mestre em Música: Processos de criação musical pela Universidade de São Paulo (USP). Trabalha na Fundação Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Contato: carolina.bo@icloud.com

INTRODUÇÃO

Este artigo é fruto de um interesse por questões relativas ao consumo da música de concerto em serviços virtuais e como aconteceu o seu desenvolvimento até este formato. Contando a priori com um público numericamente pouco expressivo, a primeira impressão é de que essa música não tem valor para o mercado fonográfico. No entanto, diversas formas de transmissão e difusão musical surgem a cada instante para esse tipo de repertório e nos faz refletir sobre a trajetória da música clássica nos diversos meios de difusão pela história.

Atualmente, as pessoas podem acessar a música clássica de uma forma imediata, algo que era impossível no passado. Ouvir várias gravações da mesma peça, assistir a qualquer vídeo de ópera sempre que acharem necessário (PARAKILAS, 1984, p. 16). Para Delalande (2007), desde a invenção da escrita a “música erudita ocidental presenciou uma revolução tecnológica” (DELALANDE, 2007, p. 52). Nesse panorama, é do interesse deste artigo refletir sobre o percurso da recepção musical mediatizada tecnicamente da música de concerto. Especificamente, este trabalho analisa o percurso histórico da música de concerto até sua participação nos serviços de *streaming* onde, atualmente, se dá seu papel fundamental na recanonização de repertórios, solistas e orquestras, além de serem os responsáveis por apresentar o repertório orquestral para novos possíveis ouvintes.

Os serviços de *streaming* tornam-se o modelo da cultura e da remonetização da fruição musical na rede (Sá, 2009, p. 16). Isto é, essas plataformas fornecem música através do fomento publicitário e, ao mesmo tempo, estimulam a criação de redes sociais em torno do produto musical que financiam como parte desse consumo. Desse modo, essas plataformas apresentam-se como um interessante objeto para desenvolvimento de pesquisas na área cultural, principalmente se abordarmos as questões econômicas referentes ao mercado da música.

Outra característica importante desses serviços de *streaming* é a possibilidade de convergir diversas mídias em apenas um serviço: rádio e/ou televisão transmitidos via internet para computadores, celulares etc. Todas as discussões apresentadas neste texto sobre convergência serão embasadas no conceito cunhado pelo comunicólogo Henry Jenkins em seu livro *Cultura da convergência* (2009), no qual o autor define o complexo processo de convergência, como “transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais, dependendo de quem está falando e do que imaginam estar falando” (Jenkins, 2009, p. 27).

Assim, o espaço midiático contemporâneo é estruturado por mídias tradicionais e eletrônicas em convergência, entrelaçadas por uma cultura

de consumo baseada “na diversificação de serviços oferecendo uma gama de voz, áudio, vídeo, entretenimento e informação, baseados num fluxo de veiculação, cada vez mais customizados e convergentes para um único dispositivo” (Estevão, 2011, p. 49). Essa mistura de fontes e fluxos informacionais acarreta mudanças na antiga estrutura das mídias massivas. A convergência midiática e tecnológica, simbolizada pela incorporação das novas tecnologias, influencia não só os formatos e conteúdos, mas sua função social. Por ser diluída e ter um público cada vez mais disperso, apresenta características de maior participação, evidenciando a importância de uma maior interação entre o produtor e o consumidor. Já na década de 1960, McLuhan sustentava que o meio (e não só o conteúdo) ocasiona uma mudança estrutural e, assim, afeta a sociedade. Desde então, tal situação somente se reiterou qualitativa e numericamente: é importante salientar que o meio virtual abala a compreensão das atividades culturais, dando outro significado à vida de quem o consome e até o produz.

Dos salões da aristocracia ao concerto *on-line*

As novas tecnologias estão sempre modificando a forma como nos relacionamos com a música. Para Basbaum “a tecnologia parece intervir decididamente no campo perceptivo da cultura” (BASBAUM, 2005, p. 125). Na música clássica, os processos aconteceram, principalmente, condicionados pela ordem econômica e tecnológica. Como exemplo, o desenvolvimento das salas de concerto, nos moldes como conhecemos, é uma invenção do século XIX. A música performatizada antes da invenção desse espaço acontecia no contexto das cortes aristocráticas. A maior novidade dessa troca de ambiente é a abertura para todos que pudessem comprar um ingresso (obviamente, ainda se restringia a um público pequeno). Contudo, somente no século XX a música clássica atingiu um público maior, com a tecnologia de gravação e o surgimento do rádio. Desse modo, o concerto, como uma forma economicamente viável de entretenimento público, deu origem ao próximo grande desenvolvimento: a construção de salas de concertos onde um público de centenas (ou, no caso de edifícios posteriores, como o *Royal Albert Hall* ou *Chicago Auditorium*, milhares) de pessoas poderia testemunhar o ritual que se tornou a performance musical (COOK, 2000, p. 35).

Antes disso, no século XVIII, o crescimento desse mercado era muito lento. A música clássica não era um bem durável, como aponta Viegas (1999). Os motivos que impediam seu crescimento eram, principalmente, a dificuldade de reprodução e os altos custos da compra de partituras. Com o aumento da complexidade musical das peças, primeiramente os copistas e, depois, a indústria gráfica, se tornaram relevantes meios de

disseminação desse repertório. Assim, aos poucos, a música foi retirada da Igreja e penetrou o ambiente familiar.

Como falado anteriormente, a vida musical atual é uma prática herdada do século XIX. O comportamento do público, em relação ao que está sendo apresentado, é uma construção social daquele século. Contudo, é interessante pensar que o mesmo repertório, que evita o tumulto eletrônico, é um servo da tecnologia. A propaganda mais entusiasmada dos fonogramas veio do clássico. A alta qualidade das gravações era diretamente relacionada à captação de áudio das grandes orquestras. Além da possibilidade de maior difusão e o oferecimento de uma melhoria substancial na qualidade de som, foi a indústria fonográfica que possibilitou o registro de uma sinfonia inteira, sem interrupção, no ano de 1948, com o desenvolvimento de um LP inquebrável pela Columbia Records (VIEGAS, 1999).

A popularidade das primeiras gravações em vinil ajudou a estabelecer entre os ouvintes a nascente indústria fonográfica. No início do século XX, tal indústria era controlada por duas grandes empresas norte-americanas: a *Victor Talking Machine Company*, originária da *English Gramophone and Typewriter Company*, e a *Columbia Gramophone Records*. O repertório dessas empresas era operístico, em sua maior parte, e os grandes nomes da ópera, na época, eram persuadidos a gravar discos. Isso se dava, principalmente, pela baixa qualidade técnica das gravações, que prejudicava a produção de discos para piano e orquestra. Nesse período, a gravação para essa formação era praticamente inexistente (VIEGAS, 1999).

Com o mesmo intuito de se estabelecer entre os ouvintes, as estações de rádio começaram a transmitir concertos sinfônicos. A partir do começo dos anos 1920, as rádios apropriaram-se do repertório clássico para também comprovar sua qualidade. Atualmente, o hábito de ouvir música via *streaming* ganha espaço em todo o mundo e, pela primeira vez, é a música clássica que precisa da nova forma de transmissão para se estabelecer junto a um novo público.

Diversas organizações e orquestras buscam os serviços de streaming como instrumento de marketing de suas performances. Essa nova forma de consumo da música prioriza a qualidade do som, os sistemas de recomendação de artistas ou gêneros semelhantes, os gostos musicais de cada indivíduo e a interação entre os usuários. Algo muito distante do que sempre aconteceu nas salas de concerto, principalmente quanto à interatividade entre o público e a performance.

Só recentemente, e causando a movimentação do mercado, as grandes casas de ópera do mundo (incluindo *La Scala*, na *Royal Opera House*, e o *Metropolitan Opera* – que em 2008 transmitiu a produção de *La Bohème*

a uma audiência no cinema de 170 mil pessoas) começaram a transmitir óperas ao vivo para cinemas. A Pesquisa de Música Digital de 2007 (Ruppert *et al.*, 2007, *apud* Blanning, 2009) constatou que 10% dos entrevistados “estão muito interessados e dispostos a pagar para ver *webcasts* de performances ao vivo”, e que 8% “estão muito interessados e dispostos a pagar uma assinatura de um serviço que oferece um menu / catálogo de *webcasts* de performances ao vivo”.

O desenvolvimento da transmissão de música por meios eletrônicos através do século XX e a certeza de uma ampla acessibilidade aos diversos tipos de música deslocaram a música clássica para a periferia da cultura e da política: “em particular, a música recente escrita para concerto recebeu menos atenção no último meio século do que em qualquer período dos últimos duzentos anos” (BOTSTEIN, 2004, p. 40). A música clássica só vai se reencontrar com seu público nos filmes. Para Kramer (2007), ao longo da história, nenhum meio moderno influenciou a maneira de ouvir música mais do que o cinema, que é também o local onde a música clássica hoje, mesmo que aos pedaços, encontra a sua maior audiência.

Por isso, os serviços *on-line* de música clássica que convergem imagem e som são os mais potentes no mercado². Os chamados *webcastings* estão presentes nos sites das grandes óperas e na maior parte das transmissões de orquestras. Vender a imagem dos solistas e maestros nas salas de concerto convence o público de que ele pertence àquela performance ao vivo.

A música clássica, mesmo periférica à questão de vendas expressivas em serviços digitais, destaca-se como um estilo que se beneficiou da digitalização da música. Para Castro (2010), é uma característica da cultura massiva o encorajamento da especialização, além do dogma da constante geração de novidades. Nesse ponto, a definição de um gênero é cada vez mais clara e segmentada. Com o avanço das tecnologias, a difusão da música de concerto está cada vez mais adaptada às demandas da comercialização e midiaticização da arte massiva e, por isso, encontra boa adaptação ao meio virtual.

De acordo com Kurkela (*et al.*, 2009), a separação entre a música popular e a música clássica se deu no século XIX. A consequência dessa divisão foi a separação em categorias para a música que foram, então, assimiladas socialmente: a música clássica (ou erudita), a música folclórica (ou tradicional) e a música popular (de entretenimento). Contudo, essa separação entre popular e erudito só ficou explícita durante o século XX. A partir disso, a música de concerto tornou-se, aos olhos dos apreciadores da música popular, algo desconectado da dinâmica da contemporaneidade,

² Exemplos: medici.tv.com, digitalconcerhall.com

vista como uma atividade sisuda praticada por poucos e para poucos, sem identidade nem afinidade com o gosto da sociedade vigente (IAZZETTA, 2001). O universo da música clássica que conhecemos hoje é o mesmo inventado há dois séculos e, ao mesmo tempo, é o principal responsável pela decadência desse estilo musical. A defesa contra a popularização desse repertório é repetida pelos séculos posteriores e influencia muito a relação das orquestras atuais com um repertório mais palpável e próximo do grande público. A proximidade com as novas tecnologias pode apontar para uma nova forma de se escutar esse repertório e, ao mesmo tempo, estreitar os laços com o potencial público jovem que essa prática pode ter.

As transmissões virtuais como modelo de negócio para as orquestras

A música clássica serviu, por muitas vezes, como uma expressão artística que dava legitimidade às novas mídias, como abordado anteriormente. De acordo com De Marchi (2008, p. 16), muito antes de se pensar em transmissão virtual, os meios fonográficos obtiveram uma notável penetração social por causa desse repertório.

[...] Basta lembrar que na época da introdução dos *Compact Discs*, nos anos 1980, foram as sinfonias as primeiras a serem digitalizadas e vendidas. Eram elas, assim se justificou, que melhor testariam a qualidade técnica da nova tecnologia: finalmente poderiam ser gravadas por completo, sem a interrupção dos lados dos LP e se caso a tecnologia digital fosse aprovada pelos exigentes fãs de música erudita, certamente o produto estaria capacitado para uso em escala. Mais uma vez, o discurso da alta-fidelidade servia a seus fins ideológico e comercial (DE MARCHI, 2008, p.16).

Se pensarmos nessas mídias como marcos de um percurso histórico e o *streaming* como uma continuidade desse processo, detectamos que a música clássica não tem a mesma relevância dentro do ambiente digital. Essa música desempenha um papel quase que inexpressivo em tais meios virtuais. Contudo, existem serviços específicos para ouvintes de orquestras e para quem acompanha carreiras de maestros e solistas.

Além desses serviços, outra apropriação que a internet possibilitou para essa prática musical é o desenvolvimento funcional das listas de tarefas, em que recorrentemente essa música é associada a “horas de estudo”, “música para relaxamento” etc. É um exemplo de como as inovações tecnológicas podem subverter os nossos modos de “produzir, registrar, difundir e consumir música” (LIMA E SANTINI, 2005, p. 2). Tim Benjamin (2009) aponta que a produção da cultura considera as alterações provenientes do contexto histórico. Ou seja, as mudanças não ocorrem em função da arte, mas sim das condições de produções artísticas da modernidade.

O tema da crise da música de concerto é constante em jornais e revistas especializadas, quase sempre abordando a falta de público no espaço dedicado a essa prática: a sala de concerto. Leon Botestein (apud SANTOS, 2013) aponta uma longa e sólida lista de razões que levaram a música de concerto a ocupar um espaço socialmente periférico. Entre elas, estão as próprias bases fincadas no século XIX sobre a prática musical nessa esfera (canonização do repertório, por exemplo), a forte resistência às mudanças trazidas pela tecnologia, a indiferença às demandas sociais surgidas ao longo do século XX, a pouca viabilidade econômica dos grandes espetáculos e a “cultura de museu” que dominou a prática da música de concerto desde então. Essa metáfora do museu imaginário da música é cunhada por Cook (2000) em seu livro *Music: a very short introduction* e defende que a música de concerto é destinada para ser ouvida como “performance” de alguma coisa que já existiu e que possui sua própria identidade e história de outra época. O seu significado passa a ser uma “performance” de “aquilo” – isto é, trata-se do que está sendo representado, em vez do que está sendo feito atualmente.

Apesar do repertório predominante ser pertencente a essa “cultura de museu”, existe um forte movimento surgindo nas orquestras pelo mundo, visando a uma aproximação e adequação ao mercado contemporâneo da música: as transmissões virtuais dos concertos das temporadas. Como dito, talvez seja um reflexo da ausência de público nas salas de concerto ou uma readequação ao mercado fonográfico, buscando os ouvintes interessados no conteúdo independente da sua localização geográfica.

As transmissões virtuais das performances estão estreitando os laços da música de concerto com seu público e mostram ser uma alternativa para os ouvintes que não querem frequentar o ambiente das salas de concerto. Para o teórico das mídias, Siegfried Zielinski (2006), a nova tecnologia retoma algo já conhecido e, por isso, ela nos propõe um olhar sobre o passado para pensarmos o presente.

Para Johnson (2002), essa disponibilidade de conteúdos musicais ao simples toque de um botão acaba por perder a distinção da música enquanto “arte”. Quando lança tal afirmação, a autora parece não considerar que, na contemporaneidade, a moderna orquestra sinfônica profissional é o próprio modelo de uma empresa industrial, um corpo altamente eficiente dirigido como qualquer empresa na realização de um produto, que neste caso é a performance (CASTRO, 2011). Ou seja, uma empresa que busca promover entretenimento para o público que a consome.

Toda a estrutura da nossa sociedade foi afetada pelas mudanças propostas pelas tecnologias digitais; a forma de interagir com as artes também não ficaria ileso dessas alterações. É possível passear por acervos das

galerias de arte, assistir a uma infinidade de filmes e ouvir conteúdos musicais com uma facilidade nunca experimentada. A disponibilidade de conteúdos musicais via *streaming* apresenta uma nova forma de consumo das expressões musicais e, conseqüentemente, já reforça sua dimensão diante da cultura contemporânea (ARAÚJO E OLIVEIRA, 2014). Isto já o torna relevante como ponto de discussão das práticas musicais atuais.

Para Jenkins (2009), as pessoas estão em busca de novas experiências, e o surgimento de serviços como o *streaming* de áudio nada mais é que uma nova experiência com a música. Gisela Castro (2005, p. 30, apud ARAÚJO E OLIVEIRA, 2014) salienta que a prática cada vez mais disseminada de escutar música em qualquer lugar e a qualquer momento, mesmo durante a realização de outras tarefas como trabalhar, estudar, cozinhar ou dirigir faz com que ouvir música seja um comportamento emblemático do contemporâneo.

O desenvolvimento das transmissões via *streaming* tem despertado o interesse de pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento e traz à tona, também, a possibilidade de estudos na área da música, uma vez que a linguagem musical é um dos tipos, além do cinema, mais comumente transmitidos via serviços de assinatura *streaming*. De acordo com De Marchi (2008), um número crescente de publicações voltou-se à análise das relações entre meios fonográficos e música. Esses trabalhos refletem o determinismo tecnológico sobre a arte musical e buscam “demonstrar os efeitos da técnica sobre a poética musical” (DE MARCHI, 2008 p. 1). Dessa forma, é notório que estamos vivenciando novas práticas massivas de consumo, com novos interlocutores, novas plataformas de escuta e novos formatos de distribuição. Portanto, é necessário analisar como essas dinâmicas são construídas e apropriadas nessas novas configurações de mercado (ARAÚJO E OLIVEIRA, 2014).

A lógica de consumo desses serviços virtuais é baseada na experiência de compra de conteúdos digitais, substituindo a necessidade de compra de um produto físico. Contudo, até que momento esse sistema é sustentável do ponto de vista econômico para a música clássica? Muito se fala sobre a tecnologia de ponta para esse repertório sem, efetivamente, observarmos qualquer caso que se mantenha sem auxílio de um patrocinador. As páginas de internet específicas para esse repertório apresentam em suas transmissões espaços tomados por painéis publicitários. Isso é uma evidência de que quem realmente mantém o sistema funcionando são as propagandas, e não o acesso do público assinante. Só a partir da observação desse tipo de transmissão será possível problematizar a maneira pela qual os serviços de *streaming* tentam inserir inovações nos modelos de negócio da indústria da música de concerto, bem como as tensões que disso resultam e afetam o próprio processo de inovações da indústria musical.

Considerações finais

A crescente mediação da escuta através de aparatos tecnológicos foi responsável por significativas mudanças no cotidiano da sociedade, alterando hábitos e reinventando as formas de compartilhar produtos musicais. Hall (2011) defende que na atualidade “[...] a receptividade é seletiva, não uniforme, e a assimilação não é passiva, mas reinterpretada segundo lógicas culturais particulares”. O consumo de produtos desenvolvidos para uso pessoal – aparelhos eletrônicos são um exemplo disto – contribui para a autoafirmação do indivíduo e ajuda a articular e delimitar os espaços. O conceito de identidade (HALL, 2011) é construído a partir do indivíduo e não a partir do grupo que consome determinado produto cultural. Desse modo, a autonomia do ouvinte é simbolizada por meio do formato fonográfico dos serviços de *streaming*, que apontam para a concepção de uma *playlist* na qual o ouvinte pode escolher como e quando ouvir determinado repertório (KISCHINHEVSKY et al., 2015).

Nesse contexto em que o indivíduo tem grande protagonismo e pode optar por ouvir qualquer gênero musical, este artigo foi uma tentativa de apontar algumas questões sobre a música de concerto, até chegarmos à sua difusão no ambiente virtual, sem a pretensão de esgotá-la, mas de pontuar aspectos, caminhos e reflexões sobre o tema. Espera-se que as fusões entre a música de concerto e as novas tecnologias colaborem para a formação de novas plateias para esse repertório e que sejam assimiladas outras possibilidades de programações.

Muito se tem falado sobre as audiências das salas de concerto estarem envelhecendo e que a cada vez o número de interessados nesse repertório diminui. Contudo, os ouvintes de música de concerto, principalmente da música contemporânea, não estão confinados dentro de uma sala de concerto. De acordo com Blanning (2011), as audiências são muito maiores quando a música gravada é levada em conta – principalmente a oferecida na internet – e quando são considerados locais para música ao vivo que não sejam as salas de concertos.

O desenvolvimento das tecnologias e as mudanças sociais decorrentes desse processo propiciaram uma relação multidirecional com os bens culturais. Contrária à relação *one-way*, em que os papéis de “produção” e “consumo” eram bastante definidos, o sentido multidirecional da configuração atual possibilita a todos ora o papel de produtor, ora o papel de consumidor. Ainda não sabemos o que se tornará o mercado da música de concerto após o *streaming*, mas já é possível perceber que a relação com a escuta musical é outra. Desse modo, a música que sobreviveu à transmissão oral, à partitura, ao disco de vinil, *Jukebox*, rádio transistor, fita-cassete, *walkmann*, *iPod* e que agora passa pelo *Chromecast*³ parece aproveitar-se como pode das tecnologias desenvolvidas pela indústria fonográfica para se manter “viva”.

3 O *Chromecast* é um dispositivo de *streaming* de mídia que quando conectado à porta HDMI da TV transmite a imagem do aparelho móvel (*Ipad*, *smartphone*). Mais informações em: <www.google.com.br/chrome/devices/chromecast/>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Leonardo Trindade; OLIVEIRA, Cristiano Nascimento. “Música em fluxo: experiências de consumo musical em serviços de streaming”. Revista Temática, 2014.
- BASBAUM, Sérgio. *O primado da percepção e suas consequências no ambiente midiático*. Tese de doutoramento. São Paulo: PUC-SP, 2005.
- BENJAMIN, Tim. *Economics of new music*. Tese de doutoramento. Oxford: Oxford University, 2009.
- BLANNING, Tim. *O triunfo da música: A ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*. Trad. Ivo Korytowski. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BOTSTEIN, Leon. “Music of a century: museum culture and the politics of subsidy”. In: *The Cambridge history of 20th century music*. Cambridge Press, 2004, pp. 52-68.
- CASTRO, Marcos C de. “Música erudita contemporânea: valor estético e valor simbólico”. Anais do XX Congresso da ANPPOM, pp. 568-572, 2010. Disponível em: https://scholar.google.com.br/citations?view_op=view_citation&hl=pt-br&user=gba82hmaaaj&citation_for_view=gba82hmaaaj:eqolee2rzwmc. Acesso em: julho de 2015.
- CASTRO, Marcos C. De. “Música erudita e indústria cultural (teoria e prática): o dilema dos departamentos de música das universidades brasileiras”. Anais do XXI Congresso da ANPPOM 2011, 2011. Disponível em: <https://scholar.google.com.br/scholar?oi=bibs&cluster=12854505580549805538&btnI=1&hl=pt-BR>. Acesso em: julho de 2015.
- COOK, Nicholas. *Music: A very short introduction*. New York: Oxford, 2000.
- DELALANDE, Francois. “De uma tecnologia a outra: Cinco aspectos de uma mutação da música e suas consequências estéticas, sociais e pedagógicas”. In: VALENTE, H. D. (org.) *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*. São Paulo: Fapesp, 2007.
- DE MARCHI, Leonado. “Música, tecnologia e civilização: A música erudita e a transformação do disco em bem cultural”. In: VI Congresso Nacional de História da Mídia, 2008, Niterói. VI Congresso Nacional de História da Mídia, 2008, pp. 1-17.
- ESTEVÃO, Flávia. “O potencial da cultura de nichos: um olhar sobre o fandom”. In: Anais do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Recife, 2011.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomás Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11. ed., 1. reimp. Rio de Janeiro: DP&A, 2011 [1992].
- IAZZETTA, Fernando. “O que é música (hoje)”. Anais do I Fórum Catarinense de Musicoterapia, Florianópolis-SC, 31/08 e 01/09 de 2001, Associação Catarinense de Musicoterapia, pp. 5-14, 2001. Disponível em: www2.eca.usp.br/proff/iazzetta/papers/forum2001.pdf Acesso em: julho de 2015.
- JENKINGS, Henry. *Cultura da convergência: a colisão entre os velhos e novos meios de comunicação* / Henry Jenkins. Trad. Susana Alexandria. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.
- JOHNSON, Julian. *Who needs classical music? Cultural choice and musical value*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- KISCHINHEVSKY, M., FERNÁNDEZ, J. L., BENZECRY, L., MUSTAFÁ, I., CAMPOS,

L. B., RIBEIRO, C., & VICTOR, R. “Desafios metodológicos nos estudos radiofônicos no século XXI”. Anais do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Rio de Janeiro, 2015.

KRAMER, Lawrence. *Why classical music still matters*. Berkeley: University of California Press, 2007.

KURKELA; VESA; VAKEVA, L. *De-canonizing music history*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2009.

LIMA, C. R.; SANTINI, R. M. “Produção de música com as novas tecnologias de informação e comunicação”. V Encontro Latino de Economia Política da Informação, Comunicação e Cultura. Salvador: UFBA, 2005.

McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2007 [1964].

PARAKILAS, James. “Classical music as popular music”. *The Journal of Musicology*, 3(1), 1984, pp. 1-18.

SÁ, Simone Pereira de. “Se você gosta de Madonna também vai gostar de Britney! Ou não? Gêneros, gosto e disputas simbólicas nos sistemas de recomendação musical”. Compós 2009, PUC/MG, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/395/360. Acesso em: 11 de ago. 2015.

SANTOS, Jorge L. L. “Considerações sobre a sala de concerto na atualidade”. *Revista Música Hodie*, Goiânia, V.13 – n.1, 2013, pp. 257-265.

VIEGAS, Lúcia. *O comportamento do consumidor de música clássica: um estudo no Rio de Janeiro*. Dissertação de mestrado, Rio de Janeiro: UFRJ, 1999. Disponível em: www.coppead.ufrj.br/upload/publicacoes/Lucia_Viegas.pdf. Acesso em: ago. 2015.

ZIELINSKI, Siegfried. “Introduction: the Idea of a Deep Time of the Media”. In: _____. *Deep time of the media: toward an archaeology of hearing and seeing bytechnical means*. Cambridge: The MIT Press, 2006.

ESTUDO SOBRE A PARTICIPAÇÃO DOS MATRICULADOS NOS CURSOS FÍSICO-ESPORTIVOS NAS ATIVIDADES CULTURAIS OFERTADAS PELO SESC

Denis Salzano da Silva¹

Paulo Henrique Vilela Arid²

RESUMO

Em 2013, o Sesc São Paulo alcançou a marca de 2 milhões de comerciários matriculados. Grande parte desse contingente frequenta as atividades físico-esportivas da instituição, mas isso não se observa no que tange às atividades culturais. Apesar da grande visibilidade de sua programação na mídia, do intenso movimento e das enormes filas para compra de ingressos para peças de teatro e *shows* oferecidos pelo Sesc no estado de São Paulo, não há um aumento significativo do número de comerciários – público prioritário para o atendimento da instituição – que frequentam essas ações. Este artigo busca as possíveis causas dessa não participação, para, então, propor ações que possam reverter a baixa presença dos comerciários nessas atividades.

Palavras-chave: Sesc São Paulo, gestão cultural, comerciário

ABSTRACT

In 2013, Sesc São Paulo reached the total of two million commerce workers registered in its branches. Great amount of this contingent join physical activities and sports in the institution, but the same cannot be observed with respect to the cultural events. Despite the high visibility of its programming in the media and the intense movement and huge queues to purchase tickets to theater plays and concerts offered by Sesc in São Paulo State, there is no significant increase in the number of commerce workers – priority target of the institution – attending those actions. This article seeks to find out the possible reasons of the non-participation, to enable the proposition of actions that could reverse the low attendance in cultural activities.

Keywords: Sesc São Paulo, cultural management, commerce workers

1 Licenciatura em Educação Física pela FMU. Supervisor de programação do Sesc Campinas. Contato: denis@campinas.sescsp.org.br

2 Bacharel em Ciências Sociais pela FFLCH/USP. Assistente Técnico da Gerência de Desenvolvimento Físico-Esportivo do Sesc/SP. Contato: vilela@sescsp.org.br

INTRODUÇÃO

O Sesc São Paulo atingiu, no mês de outubro de 2013, a marca de 2 milhões de matriculados, número significativo levando em conta que temos no estado de São Paulo uma população estimada de 42 milhões de pessoas. Desse contingente de matriculados, temos uma grande quantidade de comerciários participando das atividades físico-esportivas, o que não se repete nas atividades culturais, nas quais essa categoria representa algo próximo de 20% do total de frequentadores, segundo dados estatísticos levantados junto às unidades do Sesc.

No mês de janeiro de 2014, foram amplamente divulgadas pela imprensa as enormes filas que se formaram para a compra de ingressos para alguns dos shows musicais propostos pela programação do Sesc para o referido mês.

No entanto, apesar desse intenso movimento, não nos pareceu que houve um aumento, em termos relativos, da procura por essas atividades por parte dos comerciários, público prioritário para o atendimento da instituição.

Apesar da grande visibilidade da programação, alavancada pelas reportagens na mídia devido às mencionadas filas, e da oferta de shows musicais com artistas reconhecidos (Ney Matogrosso e Jorge Ben Jor, por exemplo), aparentemente o Sesc não conseguiu aumentar em quantidade significativa o número de comerciários frequentadores dessas ações.

Sendo assim, este trabalho pretende elencar possíveis causas da não participação do público comerciário nas atividades culturais ofertadas pelo Sesc, utilizando-se de um referencial teórico que possa nos sinalizar eventuais causas para essa não participação, e, a partir da identificação das causas possíveis, propor ações para tentar reverter a baixa frequência dos comerciários nessas atividades.

Tomaremos como objeto de nossa análise, especificamente, o comportamento do público do Sesc Campinas, e teremos como foco a linguagem artística música.

Assim como o Sesc Campinas, supomos que outras unidades do Sesc também tenham baixa presença de comerciários nas atividades culturais. Por essa questão ser um tanto abrangente – pois quando falamos de comerciários matriculados no Sesc Campinas estamos citando algo em torno de cem mil pessoas (cerca de 10% da população da cidade), e atividades culturais em diversas linguagens como música, dança, teatro, cinema, artes visuais e outras –, resolvemos restringir a análise ao seguinte público: comerciários matriculados no curso de Ginástica Multifuncional e frequentadores das atividades musicais pagas oferecidas pelo Sesc Campinas.

Segundo o Censo de 2010 do IBGE, a cidade de Campinas tem por volta de um milhão de moradores; desse montante, cerca de 300 mil são comerciários, dependentes de comerciários ou trabalhadores das áreas de serviços e seus dependentes.

Comerciários são trabalhadores registrados no comércio e em empresas de serviços e saúde, que têm como benefício a matrícula em toda a rede Sesc a custo zero, visando à melhoria de sua qualidade de vida e de seus dependentes.

Hoje, o Sesc Campinas tem em torno de 2.800 alunos inscritos no curso de Ginástica Multifuncional, dos quais mais de dois mil são comerciários ou dependentes.

A partir do levantamento de algumas hipóteses, procuraremos verificar sua pertinência para explicar essa baixa frequência de comerciários nas atividades culturais oferecidas pelo Sesc Campinas.

A primeira hipótese aventada foi a de que os nomes dos músicos e dos grupos oferecidos não eram atrativos aos comerciários – lembrando que o Sesc tem como diretriz de suas ações musicais oferecer diversidade musical e dar oportunidade a novos grupos ou àqueles que não estão na mídia, uma vez que os grupos mais midiáticos já têm seu espaço nas casas de *show*. Assim, sem discutir qualidade ou gêneros musicais, dificilmente será possível assistir a um show de uma dupla sertaneja, de pagodeiros famosos, ou mesmo de um MC do *funk* nos Sescs do estado de São Paulo.

Uma segunda hipótese seria a de que os comerciários não têm em sua rotina o costume de participar de atividades artísticas, por variadas razões, como falta de tempo ou cansaço pelo tipo de trabalho que exercem, normalmente estressante e desgastante.

A terceira hipótese está relacionada à falta de divulgação da programação ofertada. Hoje, as principais formas de divulgação da programação do Sesc Campinas são seu caderno de programação, com uma tiragem de treze mil exemplares, e as redes sociais como *Facebook* e *Twitter*. A grande questão é saber até que ponto esses canais de informação atingem nosso público prioritário.

A quarta e última hipótese seria o baixo capital cultural da maior parte dos comerciários. Para esse ponto da análise, valemo-nos de conceitos e definições de pesquisadores na sua maior parte europeus (Bourdieu, Darbel e Lahire).

Para tentarmos validar essas hipóteses, utilizaremos um questionário aplicado a quarenta comerciários matriculados no curso de Ginástica Multifuncional do Sesc Campinas.

Tentaremos verificar a validade das hipóteses levantadas com base

nos dados estatísticos dos *shows* musicais pagos do Sesc Campinas, na análise dos referidos questionários e dos procedimentos de divulgação, na inscrição e compra de ingressos, e também utilizando um referencial teórico que possa sinalizar eventuais barreiras simbólicas para a baixa participação dos comerciários inscritos no curso de ginástica multifuncional nas atividades musicais pagas oferecidas pelo Sesc Campinas.

Vale também ressaltar que a forma de inscrição nos cursos físico-esportivos hoje adotada no Sesc SP, em que primeiro atende-se à demanda dos comerciários e só depois ao público em geral, para preenchimento das vagas remanescentes, faz com que tenhamos cerca de 80% das vagas ocupadas pelo público prioritário, que ainda tem o benefício de pagar a metade do valor do curso. Já nas atividades artísticas, o benefício dado ao comerciário é apenas o de pagar mais barato que os demais, cerca de 1/5 do valor do ingresso, mas sem prioridade na compra. Normalmente, o início das vendas para as atividades artísticas ocorre durante a semana, às 17h30, horário em que muitos comerciários estão trabalhando, dificultando o acesso à compra, uma vez que eles não têm prioridade, como foi mencionado acima.

A partir dessas informações, procuraremos propor ações no sentido de tentar reverter essa situação de baixa frequência dos comerciários nas atividades musicais.

METODOLOGIA

Optamos por focar nossa análise em apenas uma linguagem artística, a música, mais especificamente a oferecida sob a forma de *shows*, com compra de ingresso, sobre a qual conseguimos obter os dados referentes à categoria do espectador (comerciário ou não).

Também, faremos a análise somente da unidade operacional de Campinas, que de alguma forma pode espelhar a tendência de algumas unidades do regional, já que se trata de uma grande unidade do Sesc, localizada em uma grande cidade do estado.

Por meio da aplicação de quarenta questionários aos alunos de um dos cursos físico-esportivos dessa unidade, buscaremos traçar um perfil do público e enumerar os motivos de sua não participação na programação musical do Sesc Campinas.

ANÁLISE

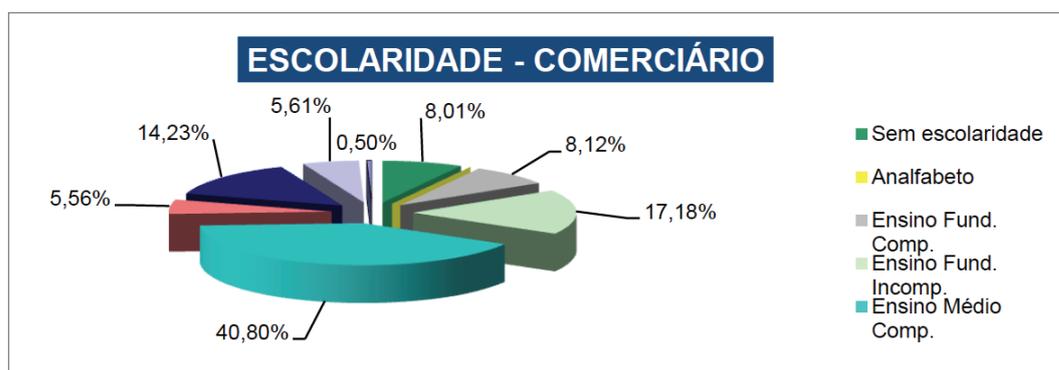
Primeiramente, vamos analisar os dois gráficos estatísticos a seguir, que podem sinalizar algumas características do comportamento do público

que estudaremos que podem influenciar sua não participação nas atividades culturais.

Em um recorte por grau de escolaridade, e dentro do universo de quase dois milhões de comerciários no estado de São Paulo, observamos o que chamaremos de “relação 20/80”, na qual cerca de 20% dos comerciários têm nível superior (ainda que incompleto) ou mais.

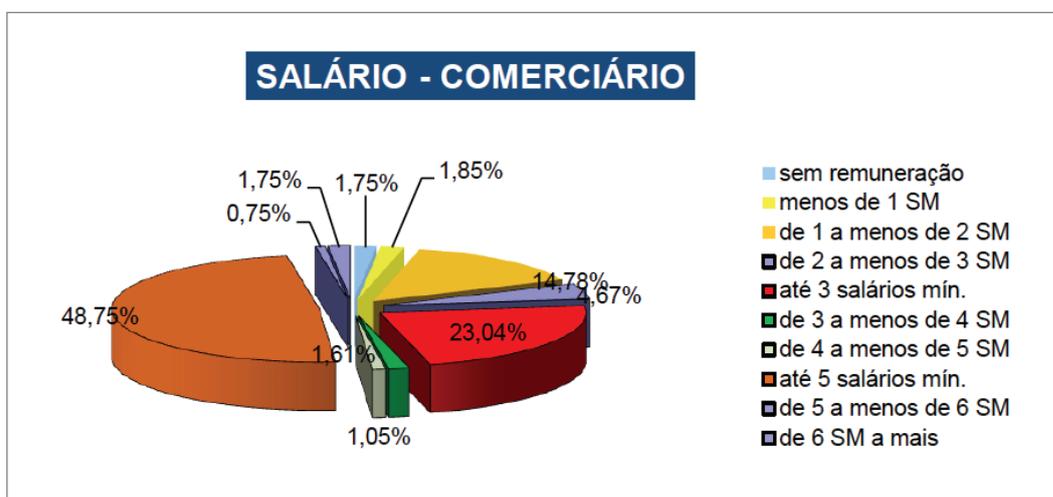
No gráfico seguinte, com recorte por faixa salarial, observamos a “relação 80/20”, na qual cerca de 80% ganham até três salários mínimos e somente cerca de 20% recebem acima dessa faixa salarial. Vale ressaltar ainda que, segundo esse gráfico, mais da metade dos comerciários inscritos no Sesc SP ganham menos de dois salários mínimos. Dados semelhantes mostram a recente pesquisa Públicos da Cultura, realizada pelo Sesc e pela Fundação Perseu Abramo, em que mais da metade dos entrevistados estava inserida nos chamados estratos médios (EM), cuja renda mensal *per capita* é de R\$ 290,00 a R\$ 1.018,00.

ESCOLARIDADE	COMERCIÁRIO	
Sem escolaridade	133.861	8,01%
Analfabeto	0	0,00%
Ensino Fund. Comp.	135.750	8,12%
Ensino Fund. Incomp.	287.285	17,18%
Ensino Médio Comp.	682.175	40,80%
Ensino Médio Incomp.	92.928	5,56%
Superior Completo	237.911	14,23%
Superior Incompleto	93.758	5,61%
Pós-graduação	8.346	0,50%



Fonte: Gerência de Relacionamento com o Público – Sesc SP

SALÁRIO	COMERCIÁRIO	
sem remuneração	103.655	6,20%
menos de 1 SM	109.464	6,55%
de 1 a menos de 2 SM	876.047	52,39%
de 2 a menos de 3 SM	276.912	16,56%
até 3 salários mín.	1.366.078	81,70%
de 3 a menos de 4 SM	95.693	5,72%
de 4 a menos de 5 SM	62.334	3,73%
de 5 a menos de 6 SM	44.405	2,66%
de 6 SM a mais	103.504	6,19%
TOTAL	1.672.014	



Fonte: Gerência de Relacionamento com o Público – Sesc SP

Certamente, as informações contidas nesses dois gráficos serão importantes para a nossa análise, pois a baixa renda e o baixo grau de escolaridade desse universo populacional para o qual o Sesc trabalha terão impacto decisivo no comportamento e nas escolhas feitas quanto à frequência/participação em atividades culturais.

Conforme estudos dos anos 1960, realizados por Pierre Bourdieu e Alain Darbel, o “gosto” pelas manifestações artísticas e o nível do diploma escolar, somados à bagagem cultural herdada de um ambiente familiar afeito às práticas culturais, colaboram na predisposição dos indivíduos ao consumo erudito de manifestações culturais (*apud* BOTELHO; OLIVEIRA, 2010). Não vamos aqui discutir a diferenciação dos conceitos de erudito e popular e suas implicações.

Mais tarde, em 2003, a pesquisa sobre o *Uso do tempo livre e as práticas culturais na Região Metropolitana de São Paulo* só confirmou o peso do nível de escolaridade e da renda, entre outros, na intensidade da relação com o mundo da cultura (BOTELHO; FIORE, 2005).

Posto isso, partiremos agora para a análise das respostas do questionário realizado com comerciários frequentadores do curso de ginástica multifuncional do Sesc Campinas.

Vale ressaltar que os quarenta questionários não representam uma amostra significativa do ponto de vista quantitativo, porém nos serve como sondagem, uma vez que sua análise qualitativa pode sinalizar um caminho para um futuro aprofundamento.

Observando primeiramente as questões 1 a 4, verifica-se que, para cada uma das questões, cerca de metade dos entrevistados diz frequentar a programação musical do Sesc (52% na Tabela 1), e exatamente metade (50% na Tabela 2) diz frequentar a programação musical de algum outro espaço fora do Sesc.

Analisando individualmente os questionários, observamos que somente 11 entrevistados (27,5%) disseram “sim” às 2 possibilidades, mostrando mais um “ecletismo” quanto ao gênero musical preferido, e até mesmo um indício da chamada “lei do acúmulo”, apesar de o questionário não ter explorado esse viés (e nem ser esse seu intuito) e tratar somente da linguagem artística música. Os demais entrevistados (47,5%) dentre os que frequentam programação musical disseram “sim” para um ou outro, o que pode sinalizar que aí está envolvida uma questão de gosto, a favor ou contra a programação do Sesc.

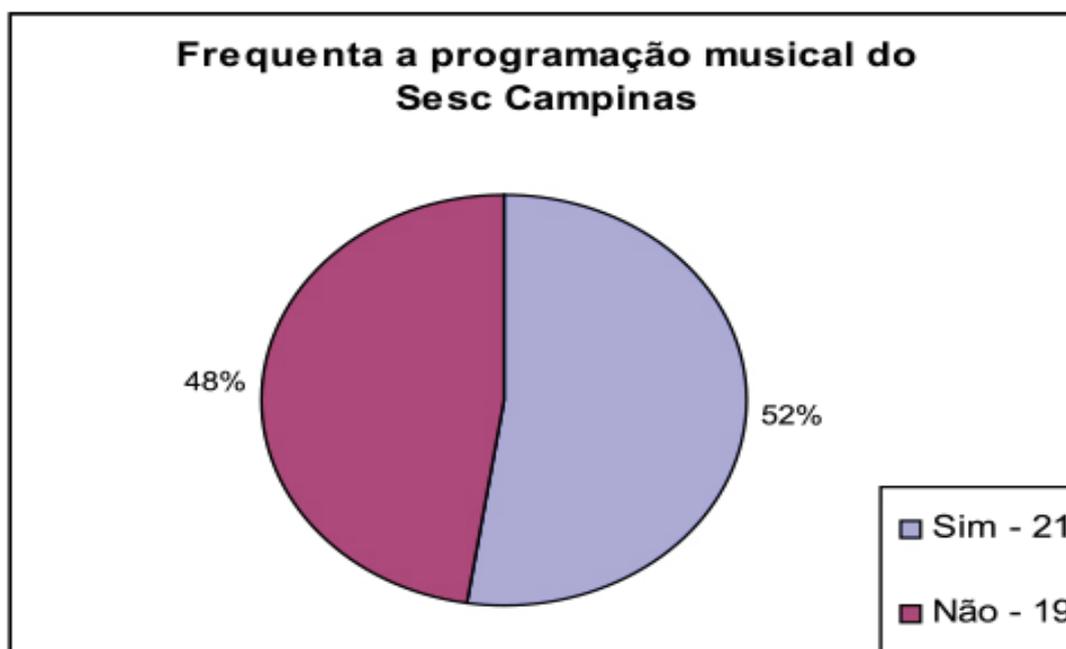
Ainda analisando a questão 1, verificamos que, dos 52% que vão ao Sesc ver a programação musical, 76% vão menos de uma vez por mês. E, dos que não vão (48%), 52% não o fazem por falta de tempo, embora encontrem tempo para irem ao menos duas vezes por semana no curso de ginástica.

Aqui, o aspecto “localização domiciliar” e até mesmo um melhor sistema de transporte podem estar implicados nas respostas, o que é também determinante para a utilização dos equipamentos culturais, sobretudo nos grandes centros urbanos onde, na maioria das vezes, a distribuição desses equipamentos não leva em consideração tais aspectos.

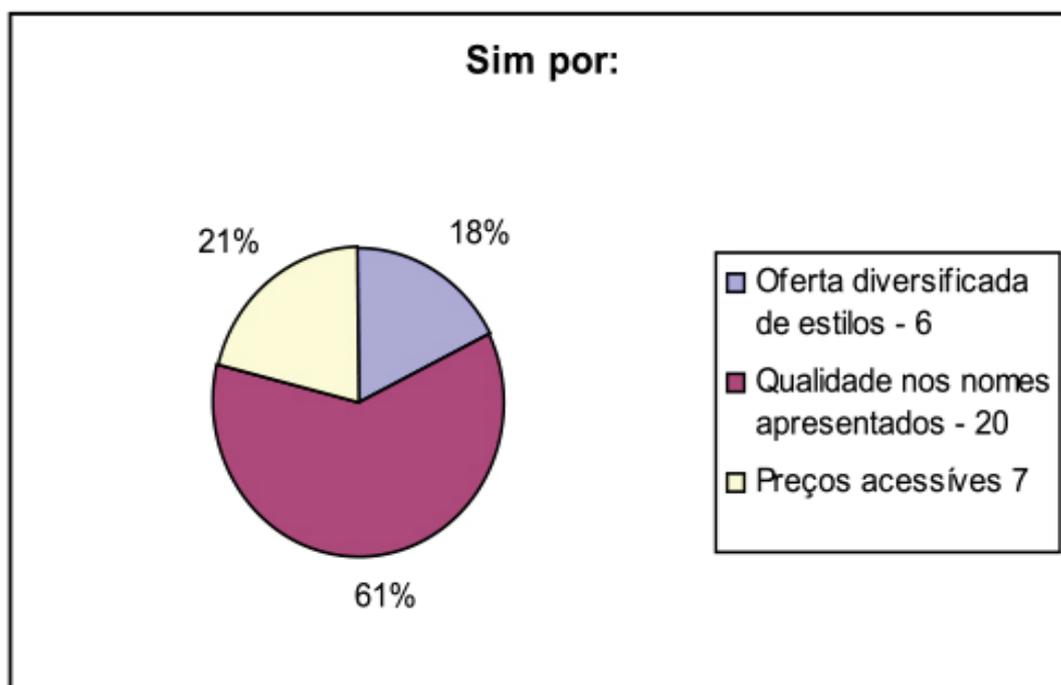
Outra questão que também deve ser considerada é o fato de que não ir às atividades musicais do Sesc ou de outro lugar não significa dizer que têm ido ou iriam ver outra linguagem artística; o questionário não explora isso. Citando novamente a pesquisa Públicos da Cultura, ela mostrou que aproximadamente metade dos entrevistados utiliza seus horários livres aos finais de semana para se dedicar a atividades dentro de casa. Durante a semana, a taxa de entrevistados que se dedicam a atividades dentro de casa sobe para 66%.

A pergunta 3 está intimamente ligada à bagagem cultural herdada dos pais, como comprovaram Bourdieu e Darbel, já citados. Dos 21 entrevistados que disseram frequentar a programação musical do Sesc, somente 3 mencionaram levar os filhos.

1. Você frequenta a programação musical do Sesc Campinas?



Sim (21) – 52%



Não (19) – 48%

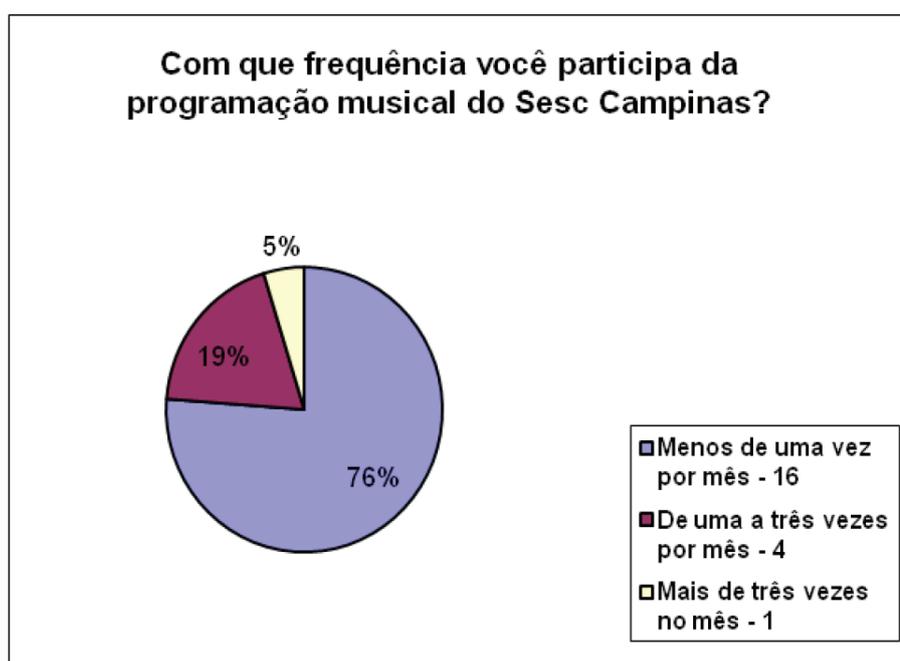


2. Com que frequência você participa da programação musical do Sesc Campinas?

Menos de uma vez por mês (16) – 76%

De uma a três vezes por mês (4) – 19%

Mais de três vezes por mês (1) – 5%



3. Com quem você costuma frequentar a programação musical do Sesc Campinas?

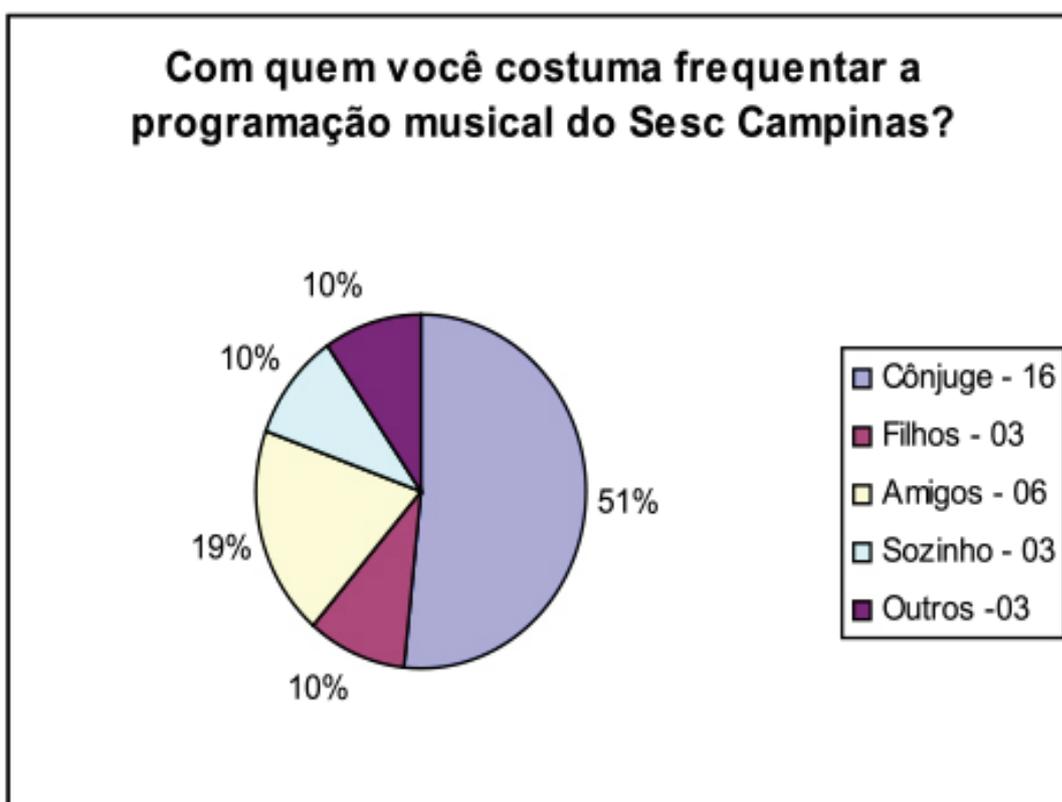
Cônjuge (16) – 51%

Filhos (03) – 10%

Amigos (06) – 19%

Sozinho (03) – 10%

Outros (03) – 10%



4. Você frequenta a programação musical de algum outro espaço, fora do Sesc?

Sim (20) – 50%

Quais: Casarão / Casa do Lago / Rodeios / Bares / Red / Túnel do Tempo / Chão Brasil / Casa Rio / Arena / Boteco do André / Valinhos / ABRESC / Teatro de Paulínia / Arautos da Paz / Teatro Amil Podemos agrupar os locais citados acima por estilo de casas, da seguinte forma:

Espaços ao ar livre: Arautos da Paz (2), Casa do Lago (1)

Casas de show: Red (7), Casa Rio (2), Casarão (1)

Teatros: Teatro de Paulínia (2) e Teatro Amil (1)

Casas Dançantes: Túnel de Tempo (2), Chão Brasil (2), ABRESC (1)

Bares: Boteco do André (1)

E ainda houve 3 menções para casas de show de forma genérica e 3 para bares.

Não (20) – 50%



Analisando as questões 5 e 6 (sobretudo a 6), observamos que, apesar da amostra de quarenta questionários não ser significativa do ponto de vista estatístico, conforme já citado, ela espelha em grande medida o que mostrou a pesquisa de Botelho e Fiore (2005): os gêneros musicais prediletos são sertanejo, MPB, rock e samba.

Vale mencionar que, para nossa surpresa, a música religiosa/*gospel*, que também teve destaque na pesquisa *Usos do tempo livre...*, não foi citada nas respostas dos questionários nenhuma vez. Na pesquisa Públicos da Cultura, a música *gospel* ficou atrás apenas da sertaneja, MPB e forró, nessa ordem. E até mesmo à frente de samba e pagode, que foram os gêneros em que mais artistas foram citados nos questionários de nossa pesquisa (apesar da dificuldade de determinação dos estilos, conforme nota colocada no final da questão 5), sendo samba o estilo preferido, depois de MPB, conforme mostram as duas questões abaixo:

5. Nos últimos três meses, você foi a quantos shows fora do Sesc?

Nenhum (25) – 62%

Menos de três (08) – 20%

Mais de três (07) – 18%

Quais? (cada um dos shows mencionados a seguir foi citado apenas uma vez)

Revelação (pagode); Thiaguinho (pagode); Raça Negra (pagode); Arlindo Cruz (samba); Sambô (rock-samba); Skank (pop rock); Biquíni Cavado (pop e rock); Engenheiros do Havaí (rock); Capital Inicial (rock); Sandy (pop); Ney Matorosso (MPB e pop); Roupas Novas (MPB e pop); Djevan (MPB); Gal Costa (MPB e bossa nova); Almir Sater (regional); Jorge e Matheus (sertanejo); 4 Stylu's (não identificado).

A definição do estilo musical, em princípio, baseou-se no próprio site dos artistas ou em suas declarações/entrevistas. Quando isso não foi possível, buscamos as definições nos sites das gravadoras e em outros sites ligados a música.

Deve-se ressaltar ainda que artistas de carreiras mais longas tiveram o seu estilo modificado ao longo dela. Procuramos manter o que consideramos mais significativo.



6. De que estilo musical você gosta?

MPB (33)

Samba (26)

Rock (25)

Sertanejo (23)

Forró (14)

Samba-rock (11)

Blues (11)

Jazz (09)

Reggae (07)

Funk (02)

Rap (0)

Outros: Pop Rock (6) / Música Eletrônica (4) / Clássica (4) / Bossa Nova (2) / Orquestra / Bolero / Chorinho.

O questionário foi realizado com respostas múltiplas e de forma espontânea.

A exposição e análise de dados se encerra com os dados estatísticos de shows musicais pagos realizados no Sesc Campinas, onde observamos que a frequência média do público comerciário foi de cerca de 26% no período analisado, de janeiro de 2013 a março de 2014, ou seja, $\frac{3}{4}$ do público presente não têm sido o público prioritário do Sesc.

CONCLUSÃO

Após a análise dos dados apresentados, breves considerações e algumas referências à bibliografia, procuramos então verificar a validade de nossas hipóteses para a baixa participação do público comerciário na programação artística do Sesc, em especial nos shows pagos do Sesc Campinas.

A primeira hipótese, que se refere ao fato de os artistas constantes da programação do Sesc não terem atratividade para os comerciários, pode ser, em certa medida, verificada, pois não só no questionário realizado para esse trabalho, mas também em outras pesquisas, nota-se que os gêneros musicais preferidos de boa parte dos entrevistados não é exatamente o que de hábito se vê na programação do Sesc Campinas. Na questão 1, verificamos que a resposta de não participação devido à falta de interesse nos nomes apresentados atinge o representativo percentual de 25%.

A pesquisa Públicos da Cultura menciona que mais de 7 em cada 10 pessoas pesquisadas trabalham no ramo de serviços (45%) ou comércio (29%). Estes, públicos prioritários do Sesc, disseram gostar principalmente de música sertaneja, MPB, forró, gospel e pagode, nessa ordem – somente a segunda aparece regularmente na programação do Sesc, e, mesmo assim, muito esporadicamente, em eventos pontuais, em programações específicas Sertaneja, gospel e pagode não costumam ser oferecidos no Sesc Campinas.

A verificação da segunda hipótese, que se refere à falta de tempo, ficou explícita na primeira resposta ao nosso questionário: metade dos que não frequentam a programação musical do Sesc Campinas não o fazem por falta de tempo. Ou seja, cerca de 25% do total de entrevistados alegam esse motivo, e cerca de 12,5% alegam falta de interesse, o que está ligado à primeira hipótese.

A terceira hipótese exige uma abordagem mais ampla, visto que a programação é divulgada não só por meios físicos (revista, cartazes, *folders*), mas também, e sobretudo, nas redes sociais, reconhecidamente de grande capilaridade e, segundo a pesquisa Públicos da Cultura, a terceira forma (internet) mais utilizada para se informar sobre atividades culturais. Os dois principais meios de informação citados são sugestão de pessoas próximas e divulgação na mídia. No questionário aplicado, verificamos apenas 3 respostas que atribuem a não participação à falta de divulgação, de forma que não podemos dizer que esta é uma hipótese preponderante para o questionamento proposto.

Talvez os dois principais meios de obtenção de informação citados estejam vinculados à quarta hipótese: o baixo capital cultural da maior parte dos comerciários.

Fazendo uma relação das respostas com nosso questionário, quando mencionamos que, dos 21 entrevistados que disseram frequentar a programação musical do Sesc, somente 3 levaram os filhos, a isso está ligada a importância da “criança e o seu papel como consumidora cultural” (OCTOBRE, 2011), e representa o início de todo um processo, que fundamentalmente passa pela educação dos pais e a bagagem cultural que será herdada, características importantíssimas para a formação do capital cultural de um indivíduo.

Se, como vimos no quadro estatístico dos quase 2 milhões de comerciários inscritos no Sesc, só cerca de 20% chegam ao nível superior, pode estar aí uma das causas desse baixo capital cultural, que faz que não haja consumo cultural, sendo o não hábito de leitura um exemplo disso.

O resultado apresentado pelos questionários confirma o peso dos quesitos escolaridade e renda quando tratamos da frequência a atividades culturais, e, nesse sentido, alguma alteração depende também das políticas públicas, e ainda assim com resultados de longo prazo. Porém, o Sesc pode atuar junto ao público, de maneira que faça a mediação com a obra, aqui entendida como qualquer atividade cultural oferecida. E, sobretudo, entender a demanda, não apenas atuando como quem oferta o que a seu ver é o melhor a ser oferecido, mas no sentido da verdadeira democracia cultural, em que a população pode efetivamente escolher (cf. BOTELHO; FIORE, 2005).

O público deve ter participação na indicação e definição da programação do equipamento cultural de que se utiliza regularmente. Evidentemente, a mediação deverá ocorrer associada ao desenvolvimento de um processo de educação informal, a fim de formar públicos, dotando-os de ferramentas para que possam escolher dentro de um leque de opções culturais que lhes são conhecidas, e buscando um equilíbrio entre essa demanda e a oferta que habitualmente lhes é apresentada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTONI, Natália. Venda de ingressos no Sesc provoca reclamações contra novo sistema. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 22 jan. 2014. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/01/1400798-venda-de-ingressos-no-sesc-provoca-reclamacoes-contra-novo-sistema.shtml>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2014.

BASBAUM, Ricardo. Quem é que vê nossos trabalhos?. In: FERREIRA, Glória; PESSOA, Fernando (Org.). *Criação e crítica: seminários internacionais do Museu Vale*. Vila Velha, ES: Museu Vale, 2009.

BOTELHO, Isaura. Os públicos da cultura: desafios para as políticas culturais. *Observatório Itaú Cultural*, São Paulo, n. 12, p. 8-18, maio/ago. 2011.

_____.; FIORE, Maurício. *Uso do tempo livre e as práticas culturais na Região Metropolitana de São Paulo*. Relatório da primeira etapa da pesquisa. São Paulo, Centro de Estudos da Metrópole - cem/Cebrap/usp/Fapesp/cnpq, 2005. Disponível em: <http://www.ffch.usp.br/centrodametropole/antigo/v1/pdf/relatorio_etapa1.pdf>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2014.

BOTELHO, Isaura; OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. Centros Culturais e a formação de novos públicos. In: RUBIM, Albino (org.). *Percepções: cinco questões sobre políticas culturais*. São Paulo, Itaú Cultural, 2010, p. 11-20. Disponível em: <http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/itau_pdf/001782.pdf>. Acesso em: 03 de fevereiro de 2014.

DONNAT, Olivier. Democratização da cultura: fim e continuação? *Observatório Itaú Cultural*, São Paulo, n. 12, p. 19-34, maio/ago. 2011.

DURAND, José Carlos. *Gestor cultural: ofício em construção*. Relatoria do Encontro Internacional Formação em Gestão Cultural. São Paulo, Sesc Vila Mariana, ago. 2012. Disponível em: <<http://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/uploads/BibliotecaTable/9c7154528b820891e2a3c20a3a49bca9/130/1372208106638135236.pdf>>. Acesso em: 03 de fevereiro de 2014.

FUNDAÇÃO DE CULTURA CIDADE DO RECIFE. *Diálogos entre arte e público*. Recife: 2008.

GUY, Jean-Michel. Os públicos das artes do espetáculo na França. *Observatório Itaú Cultural*, São Paulo, n. 12, p. 63-76, maio/ago. 2011.

MARTINS, Luciana Conrado et al. (Org.). *Que público é esse? Formação de públicos de museus e centros culturais*. São Paulo: Percebe, 2013.

OCTOBRE, Sylvie. O quarto ofício [*métier*] da infância: o de consumidor cultural. *Observatório Itaú Cultural*, São Paulo, n. 12, p. 49-62, maio/ago. 2011.

OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. “Duas formas de se pensar os determinantes da prática ou do consumo cultural na sociologia: Pierre Bourdieu e Bernard Lahire”. Artigo apresentado no iv enecult - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Salvador, Faculdade de Comunicação ufba, 28-30 maio 2008.

PESQUISA *Públicos da Cultura*. São Paulo, Sesc/Fundação Perseu Abramo. Disponível em: <www.sesc.com.br/portal/site/publicosdecultura>. Acesso em: 05 de fevereiro de 2014.

TV CULTURA. Freqüentadores do Sesc enfrentam filas de até três horas para conseguir ingressos. 10 jan. 2014. Vídeo da reportagem disponível em: <<http://tvuol.uol.com.br/assistir.htm?video=freqüentadores-do-sesc-enfrentam-filas-de-ate-tres-horas-por-ingressos-04028C1B3960C8C14326>>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2014.

NA TERRA DOS DÁLMATAS: UM MAPEAMENTO AFETIVO DOS BAIRROS DO BELENZINHO E DA MOOCA

Katia Gavranich Camargo¹

“Acredito que a memória tem a força da gravidade, sempre nos atrai. Aqueles que a possuem são capazes de viver o frágil tempo presente. Aqueles que não têm não vivem em nenhuma parte”

Patricio Guzmán, *Nostalgia da Luz*

RESUMO

O presente trabalho visa resgatar a identidade cultural dos imigrantes croata-dálmatas, dos anos 1920, por meio do mapeamento afetivo do território que habitavam, os bairros paulistanos do Belenzinho e da Mooca.

Com isso, pretende-se estudar a dinâmica da cidade, sob o olhar de uma comunidade numerosa e importante para São Paulo, cuja história permanece desconhecida.

Palavras-chave: memória, croatas, imigração, Belenzinho, Mooca

ABSTRACT

The present work aims at recovering the cultural identity of Croatian-Dalmatian immigrants, from the 20's of the last century, through the affective mapping of the territory they inhabited, the neighborhoods of Belenzinho and Mooca. With this, we intend to study the dynamics of the city, under the watchful eye of a large and important community for São Paulo, whose history remains unknown.

Keywords: memory, Croats, immigration, Belenzinho, Mooca

¹ Katia Gavranich Camargo, Nutricionista formada pela Faculdade de Saúde Pública Universidade de São Paulo, Mestre em Engenharia de Produção pela Universidade Federal de Santa Catarina e produtora cultural formada pelo Curso de Gestão Cultural do Sesc – SP. katia.camargo19@gmail.com

A proposta desta deste mapeamento afetivo originou-se nas vivências da autora do artigo como descendente direta de dálmatas. A autora coletou diversos depoimentos de imigrantes e descendentes em áudio e vídeo que evidenciaram alguns locais dos bairros da Mooca e do Belenzinho que fizeram parte da história desses imigrantes. Muito da paisagem afetiva já não existe mais tal e qual foi narrada e as lembranças dos espaços estão ficando cada vez mais esparsas, perdidas nas memórias dos poucos sobreviventes daquelas épocas. Onde antes existia um campo de futebol, no qual jogava o time da comunidade, hoje estão condomínios de classe média. O córrego onde crianças, em sua maioria filhos de imigrantes, brincavam foi canalizado e transformado em avenida. O antigo hipódromo da cidade, transformado em parque. Muitas fábricas fecharam e tiveram seus prédios inteiramente ressignificados, como por exemplo, o antigo Moinho Santista, onde hoje está o SESC Belenzinho. Enfim, através de entrevistas foi possível resgatar a história dos bairros do ponto de vista da comunidade croata-dálmata - conhecer como viviam, trabalhavam, se reuniam e se divertiam - e observar as mudanças sociais e econômicas pelas quais esses bairros passaram.

Para entender um pouco mais da história da ocupação desses bairros pelos imigrantes dálmatas, voltemos um pouco no tempo, mais precisamente para a década de 1920. Imigrantes originários de diversas regiões da Croácia, entre elas a Dalmácia, começaram a chegar ao Brasil em fins do século XIX, compelidos por várias crises econômicas que culminaram na Primeira Grande Guerra. Naquela época, a Croácia fazia parte do império austro-húngaro, que foi desmembrado após a guerra, dando origem ao que se chamou de “A Primeira Iugoslávia”, formada pelo reino dos sérvios, croatas e eslovenos. Por essa razão, não temos no Brasil nenhum registro da chegada de croatas até o final do século XX, muito menos de dálmatas. Eles eram registrados como iugoslavos, austríacos, húngaros ou até mesmo italianos, dependendo de sua região de origem (PUH, 2016).

Ainda hoje é difícil quantificar, de maneira precisa, o número de croatas e descendentes de croatas existentes no Brasil. Estima-se que, entre croatas e seus descendentes, esse número seja superior a 45.000, considerando os dois momentos mais significativos da diáspora croata para o Brasil, a primeira na década de 1920, e a segunda, após 1945.

O mapeamento afetivo dos dálmatas propõe o estudo das relações da primeira diáspora croata com o território no qual se fixaram, os bairros do Belenzinho e da Mooca, com a finalidade de resgatar a identidade cultural desse grupo tão específico e permitir uma reflexão sobre a dinâmica das cidades e de sua população.

Nossa história começa nos anos de 1924 a 1926, quando a maior e mais concentrada onda migratória, saída das aldeias de Blato e Vela Luka, chegou ao Brasil. Essas aldeias ficam na ilha de Korčula, extremo sul da Croácia. Essa região denominada Dalmácia, fez parte de vários impérios e países ao longo de sua história, desde os tempos dos Ilírios, cerca de 1000 anos a.C até os dias de hoje. Os habitantes dessa região, que se intitulam dálmatas, possuem uma identidade cultural própria, mesmo vivendo na atual Croácia. Como a imigração referida neste trabalho é concentrada em duas aldeias da Dalmácia, doravante chamaremos esses imigrantes de dálmatas ou de croatas-dálmatas.

Os dálmatas imigraram para várias regiões do planeta, como Austrália, Nova Zelândia, Canadá, Estados Unidos, Argentina, Chile, Uruguai, Bolívia e Brasil impelidos por razões econômicas. A principal delas gerada pela crise econômica decorrente da Primeira Grande Guerra e outra devido à infestação de um parasita nas videiras, a filoxera, que durante quase meio século destruiu as plantações de uva no mundo todo. Essa praga devastou a economia da pequena ilha de Korčula, forçando seus habitantes a procurarem melhores condições de vida em outros países (DORO, 1985).

Justamente naquele período, o Brasil introduzia uma nova política migratória, para consolidar a substituição da mão de obra escrava e povoar o interior do país, promovendo, em 1924, uma campanha intensa para a imigração sistemática de europeus e japoneses. Segundo um folheto, poderia emigrar para o Brasil toda família que tivesse minimamente três membros, nenhum com mais de cinquenta anos de idade. (TALAN, 1998)

Contudo, os emigrantes foram, em geral, ludibriados por emissários do governo brasileiro associados a vários Lloyds europeus, que faziam vasta propaganda através de folhetos, estimulando os interessados a virem para o Brasil trabalhar em cafezais no Estado de São Paulo e, em pouco tempo, como as terras brasileiras eram muito mais férteis do que as terras croatas, teriam suas próprias fazendas e nunca mais passariam por dificuldades novamente.

Esses folhetos distribuídos nas pequenas comunidades, juntando-se ao relato de sucesso dos poucos imigrantes que tinham retornado da “América”, despertaram grande interesse na população. Assim, somente da ilha de Korčula, centenas de famílias, cerca de 300, alistaram-se para a emigração. (TALAN, 1998)

A partida dessas famílias, sempre muito dolorosa, respeitava um ritual afetivo descrito por Ivo Šišević, no artigo “*Kako su naši isljenici putovali u Ameriku*” (Como os nossos emigrantes viajavam para a América).

As despedidas antes da partida para o estrangeiro, ultramarino eram muito comoventes. Aquele que iria para o “mundo” visitava as casas dos vizinhos, e segundo o nosso antigo costume, despedia-se de todos. Na véspera da partida, as pessoas da casa preparavam o jantar chamado ‘pir’... No dia seguinte, quando da saída do vapor, toda a aldeia se reunia para se despedir. Dolorosas eram essas despedidas. [Os emigrantes] despediam-se sobretudo dolorosamente das suas mães, pais e namoradas. Debulhavam-se em lágrimas. Enquanto o vapor ia se afastando do cais, agitavam lenços brancos, cumprimentando assim [os emigrantes]. [Essas cenas eram acompanhadas] pelo canto e choro, pelas chamadas dos parentes e cidadãos lá presentes. No momento em que o vapor começava a tomar rumo, a sereia do navio costumava a apitar 3 vezes em sinal de cumprimento e os emigrantes subiam ao cimo da popa, mandando os seus últimos cumprimentos (TALAN apud ŠIŠEVIĆ 1998 p. 234).

O registro dos traumas causados por essa viagem está na epopeia descrita por Ivan Dragojevic Boško, “*Odlazak u Brazilj Lučana i Blačana*” (A partida dos habitantes de Vela Luka e de Blato para o Brasil). Trata-se de um poema, composto por 130 estrofes, que descreve pormenorizadamente o curso da viagem, até a instalação das famílias nas fazendas cafeicultoras e sua posterior fuga para a cidade de São Paulo. Esse documento encontra-se hoje no Arquivo do Estado de São Paulo (TALAN, 1998).

Segundo a historiadora Norma Marinovic Doro (1987), a epopeia foi escrita pelo senhor Dragojevic, passada oralmente de fazenda para fazenda (os imigrantes cantavam seus versos enquanto trabalhavam na lavoura) e copiada nos chamados “Cadernos de Fazenda”, onde os imigrantes faziam a contabilidade (sempre negativa) de suas compras na venda do dono da fazenda.

Acredita-se que mesmo espalhados pelo interior do Estado, os imigrantes mantinham intensa troca de correspondências através das ferrovias que passavam pelas cidades das fazendas de café.

Os poemas de Dragojevic podem ser considerados um arquivo histórico precioso e detalhado de como se deu a imigração croata-dálmata no Brasil. Neles foi depositada a memória coletiva dos emigrantes de Korčula.

Em muitos relatos dos imigrantes, estão frequentemente presentes a tristeza e a decepção: não encontraram nas fazendas nada do que esperavam. Não havia casas para acomodar as famílias, apenas choupanas ou antigas senzalas. O trabalho na colheita do café era árduo e o pouco que recebiam a cada mês ficava para o armazém, de propriedade do dono da fazenda, o que tornava o regime de colonato, na verdade, um regime de semiescravidão (DORO, 1987).

Outro relato importante é do senhor Gabriel Santilli, em carta endereçada a sua neta, em 1979:

Ficamos na Imigração na rua Visconde de Parnaíba, 24, para no dia seguinte irmos pra fazenda de trem...eu moço de 15 anos...Corri depressa, como na guerra. Para todos tinha lugar no trem, menos para mim e minha família, então, entramos no trem vazio, no lugar dos bois...o trem viajou 12 horas sem parar. Chegamos na fazenda Canana, me lembro bem. Era hora da janta, jantemo bem é verdade. Na hora do descanso, cada família com seus filho, escute bem, foram para uma casa grande e no chão bastante capim seco. Tudus juntos mesmo como boiada (SANTILLI, 1979).

A maioria dos imigrantes ficou, em média, de 4 a 5 anos nas fazendas de café. Os que não suportaram fugiram para a capital, em busca de trabalho digno e melhores condições de vida. Não há registro da permanência de nenhum imigrante nas fazendas após a crise do café, em 1929. Todos vieram para São Paulo, instalando-se em cortiços nos bairros fabris da Mooca e do Belenzinho, onde operavam indústrias têxteis e de tabaco. Desse modo, acabaram por reconstruir, geograficamente, as antigas aldeias de origem. Ruas inteiras eram ocupadas por croatas-dálmatas de Blato e de Vela Luka, na época conhecidos como “iugoslavos” ou “bichos-d’água”, esta última, uma denominação pejorativa com que os locais se referiam aos imigrantes vindos do leste europeu, que atravessaram mares e falavam idiomas estranhos e incompreensíveis (TALAN, 1998).

Chegando a São Paulo, muitos deles tinham pouca ou nenhuma especialização, mesmo sendo a maioria alfabetizada. Eles eram de origem camponesa e tiveram que se adaptar à vida dura do início da industrialização, em São Paulo. Trabalhavam cerca de 12 horas por dia, homens, mulheres e crianças (estas a partir de 6 anos de idade). Por terem mãos pequenas e delicadas, as crianças eram destinadas a trabalhos mais leves, porém, não menos extenuantes. Por exemplo, empacotamento de cigarros na antiga indústria de tabaco Sudan.

As indústrias que concentravam um maior número de dálmatas eram Cotonifício Crespi, Lanifício Fileppo, Indústrias Matarazzo, Moinho Santista, Indústria Têxtil Gasparian e Café Seletto. Hoje, os prédios dessas indústrias deram lugar a outras atividades. Por exemplo: o Cotonifício Crespi, foi transformado em supermercado, mas sua fachada, ao estilo das indústrias da década de 1940, foi preservada. O edifício do café Seletto tornou-se recentemente uma grande central de telemarketing, e o prédio das Indústrias Gasparian foi reformado para abrigar uma grande universidade privada. O antigo prédio do Moinho Santista, reformado, abriga hoje a sede regional do SESC São Paulo e o SESC Belenzinho.

Naqueles bairros da antiga periferia leste da cidade deu-se um verdadeiro reencontro entre famílias dálmatas até então distribuídas pelas diversas fazendas na zona rural do Estado e, naturalmente, o

reestabelecimento de suas relações sociais vivenciadas em suas aldeias dálmatas de origem: Blato e Vela Luka (DORO, 1987).

Uma “aldeia dálmata” em São Paulo se formou em torno de suas instituições centrais: o trabalho (nas tecelagens e na construção civil), as duas igrejas católicas (a de São Paulo Apóstolo e a de São José do Belém) e o cemitério (da Quarta Parada). Nessa “aldeia”, vizinhos dálmatas cultivavam a sua identidade cultural sem alarde, através do idioma (o dialeto falado na ilha de Korčula), da gastronomia, da música, da dança folclórica e do canto nas ruas pelas festas religiosas (Páscoa e Natal).

Nos anos 30 e 40, o bairro do Belém podia ser considerado um bairro croata-dálmata, tamanha a presença desses imigrantes, reunidos em até três associações locais. Destaco a existência no bairro, naquela ocasião, do Esporte Clube Dalmácia, de blocos de carnaval formados apenas por jovens da comunidade e a criação de grupos de danças folclóricas, de um coral e de um conjunto musical típico de cordas. Como se vê, ajuntamentos próprios de primeiras gerações de imigrantes, fadados a desaparecer com o tempo, quando netos e bisnetos, já personagens de uma nova cultura local, não se sentirão diante da terra estranha que os avós e bisavós toparam um dia pela frente (CAMARGO, 2014, p. 23).

Mas, como representavam um corpo culturalmente estranho em um espaço em que conviviam migrantes italianos, portugueses e espanhóis, trataram de se comunicar com esses grupos na única língua que dominavam além do croata-dálmata: o italiano, advindo da proximidade da Croácia com a Itália e das diversas dominações de seus países de origem por romanos e vênetsos. Essa identificação com os italianos praticamente diluiu suas marcas naqueles bairros em que os italianos predominavam. (DORO, 1987).

Esse comportamento de reagrupamento e a proximidade com a comunidade italiana explica-se no fato de que as comunidades de uma diáspora ou imigração tenderiam a manter ligação com outros grupos que invocam identidade semelhante. Esse vínculo pode vir em diferentes formas, como por meio de suas famílias, comunidades religiosas, laços sócio-políticos e econômicos ou a memória compartilhada de uma catástrofe ou trauma sofrido pelos membros da diáspora ou por seus antepassados (BRUNEU, 2010).

Em seu processo de absorção gradual da identidade cultural brasileira, os imigrantes dálmatas chegaram a criar um clube de futebol, o Esporte Clube Dalmácia, e alguns blocos de carnaval.

De lá para cá, restaram como sinais indiscutíveis da forte presença dálmata naqueles bairros a Sociedade Amigos da Dalmácia (ex-Sociedade Amigos da Iugoslávia) - que mantém ainda hoje contatos frequentes

com famílias em Blato e Vela Luka - o culto anual a uma santa católica da Dalmácia, Santa Vicença, na Igreja de São Paulo Apóstolo, e algumas centenas de túmulos na área central do Cemitério da Quarta Parada, curiosamente, ponto de passagem de turistas de origem dálmata que visitam São Paulo atualmente.

Ainda hoje, os sobreviventes daquela época e seus descendentes frequentam a associação cultural, que em 1992, com a dissolução da antiga Iugoslávia e proclamação da Independência da Croácia, passou a se chamar Sociedade Amigos da Dalmácia. Lá realizam eventos relativos à cultura croata, mantêm o Grupo Folclórico Jadran e cursos sobre o idioma croata. A Associação dispõe de um acervo significativo de livros, discos de vinil, DVDs e filmes em película, relativos à Croácia atual e à época da antiga Iugoslávia.

Retomando a história dos dálmatas, que remonta há mais de três mil anos, temos que a Dalmácia foi habitada e dominada por dezenas de povos. Desde os Ilírios até os atuais croatas, estiveram lá gregos, romanos, vênets, turcos, húngaros, austríacos, italianos até franceses. A identidade cultural dos habitantes dessa região, portanto, é multifacetada e por uma questão de sobrevivência, permeável a influências externas. Eles conseguiram sobreviver a muitas mudanças mantendo o espírito coletivo e permanecendo discretos em suas manifestações culturais. Talvez por isso, não tenham deixado marcas culturalmente significativas nos bairros que habitaram aqui no Brasil.

A construção de diversos vínculos com o espaço urbano e a história das pessoas é o que torna a cidade viva e pulsante. Dessa forma, a intenção é devolver à cidade que os acolheu um pedaço desconhecido de sua própria história.

Assim como outras metrópoles, São Paulo vive desafios na preservação de seu espaço e de seu patrimônio cultural. A velocidade com que a paisagem da cidade muda entra em conflito com o tempo histórico dando lugar a fábricas desativadas e casarões antigos abandonados, além de antigos monumentos que caem no esquecimento e abandono.

Um mapa afetivo pode ser uma nova forma de engajamento da população no que diz respeito à história da cidade. Ele visa a estimular iniciativas de preservação de bens paulistanos por pequenos grupos que conseguem mobilizar pessoas ou grupos em prol de uma causa comum. O mapeamento afetivo deste trabalho visa revelar a ocupação, em um determinado momento, por um numeroso e desconhecido grupo de imigrantes de duas aldeias vizinhas, localizadas em uma ilha da longínqua Dalmácia, região costeira da Croácia. A causa em questão é tornar visível um grupo que chegou nos anos 1920 diretamente para as fazendas

paulistas de café e, depois foi deslocado para as indústrias têxteis, nos bairros da Mooca e do Belenzinho, no começo da industrialização da cidade de São Paulo.

De 1930 até os dias de hoje, esses bairros sofreram várias transformações. De grandes fábricas e vilas de operários a gentrificação provocada pelos grandes empreendimentos imobiliários. Quais marcas essas mudanças produziram nas comunidades imigrantes e em seu entorno?

Uma das possibilidades para investigar as dinâmicas sociais e culturais contemporâneas por meio de vestígios de outros tempos é a criação de lugares de integração, onde as diversas memórias se cruzam e entrecruzam.

Segundo Lewgoy (1997), os trajetos e circuitos surgem como ferramentas de reflexão e pesquisa para dar conta das múltiplas apropriações diferenciais do espaço urbano, em que os lugares e caminhos da cidade só fazem sentido se referidos a práticas culturais específicas dos grupos, como o lazer e a religião. Afinal as sociabilidades não brotam do vazio, mas surgem em espaços já enraizados na memória da cidade.

Naquela época, os imigrantes mantiveram contato entre si, mesmo estando distribuídos pelas fazendas de café do interior do Estado de São Paulo. Quando os primeiros imigrantes começaram a fugir das fazendas, devido às precárias condições de vida, logo se instalaram próximos das indústrias têxteis que estavam emergindo.

Através de várias entrevistas gravadas com os descendentes mais velhos da comunidade e até mesmo dos antigos imigrantes, de documentos e de fotos foi possível traçar esse mapa afetivo que tem início na Antiga Hospedaria dos Imigrantes, que hoje abriga o Museu da Imigração, localizado na Rua Visconde de Parnaíba. O acervo permanente e a própria arquitetura do local remetem ao período das grandes imigrações, exatamente a época da imigração croata-dálmata e de muitas outras comunidades de imigrantes europeus e da Ásia. Ali podemos encontrar relatos, objetos, documentos, fotos e mobiliário de época que suscitam recordações das histórias contadas pelos imigrantes a seus filhos e netos, conforme apurado em seus relatos.

A área das antigas indústrias têxteis da Mooca, passando pelas ruas do Hipódromo e dos Trilhos e início da Avenida Paes de Barros, comporta o conjunto arquitetônico original do Lanifício Crespi, no qual trabalharam muitos dálmatas, hoje transformado em uma grande rede de supermercados.

As ruas Taquari, Serra da Bocaina, Tobias Barreto e Padre Adelino, bem como suas transversais concentravam o que podemos chamar de “pequenas Blato e Vela Luka”, pois ali estavam as residências da maioria dos imigrantes dálmatas. Hoje, essa área está quase inteiramente modificada

por edifícios residenciais e condomínios de classe média, além de três universidades particulares: Universidade São Judas Tadeu, UNINOVE e Universidade Anhanguera.

É também nessa região que ficava o antigo hipódromo da cidade que funcionou até 1941, data da transferência do Jockey Clube para a Cidade Jardim. No local do Prado onde corriam cavalos, hoje se encontram o Parque da Mooca e sua subprefeitura. Onde eram as cocheiras, foi erguido o ‘Motel do Cowboy’, talvez fazendo alusão à antiga ocupação do espaço.

O campo de futebol onde treinava o Esporte Clube Dalmácia, time fundado em 16 de março de 1932, oficialmente registrado na Federação Paulista de Futebol, ficava na rua Taquari, bem próximo da igreja de São Miguel Arcanjo. Hoje, deu lugar a um estacionamento.

O Largo Ubirajara é um dos pontos conhecidos da comunidade dálmata, onde, em bares que não existem mais, os primeiros imigrantes se encontravam após o trabalho para beber e conversar. Pudemos apurar que a estátua do índio Ubirajara que lá se encontra, veio transferida da Avenida Paulista, em homenagem ao índio. Contudo, o nome do largo nada tem a ver com indígenas brasileiros, já que alude, sim, a um rico empresário de origem armênia de nome *Ubirajara*, um benfeitor da região, segundo relatos de antigos descendentes.

No Largo São José do Belém está a Igreja de São José do Belém, onde se dava o maior número de casamentos, batizados e missas de sétimo dia da comunidade dálmata. Ao lado dela está a escola onde muitos dálmatas estudaram, o Colégio Amadeu Amaral, que ainda preserva a arquitetura dos anos 1930.

Na Igreja de São Paulo Apóstolo, na rua Tobias Barretos, de construção datada do fim do anos 1930 (consta que motivada pela presença dálmata na área) existe uma imagem da padroeira de Blato, Santa Vicença, doada pelos imigrantes dálmatas. Nessa igreja celebra-se ainda hoje, no dia 28 de abril, o dia de Santa Vicença, com grande presença de membros da comunidade croata-dálmata

É no Cemitério da Quarta Parada que estão sepultados grande parte dos imigrantes dálmatas. A relação dos dálmatas com a morte é um traço bastante peculiar de sua identidade cultural. Até hoje, visitar cemitérios em busca de nomes de parentes imigrados pelo mundo é seu hábito. Quando um descendente visita a aldeia de Blato, os locais fazem questão de mostrar-lhe os túmulos dos familiares que ficaram. Nas décadas de 1940, 1950 e 1960 ainda era possível encontrar nas casas de imigrantes dálmatas no Brasil, fotos vindas de Blato e Vela Luka mostrando seus parentes em caixões, bem como dos cortejos fúnebres, sempre acompanhados por banda de música.

O prédio do antigo Moinho Santista abriga hoje o SESC Belenzinho e a sede regional dos SESC São Paulo. Naquele moinho trabalharam muitos imigrantes dálmatas. Um deles costumava dizer que de um lado da rua, trabalhava-se duro para garantir o sustento da família e que o descanso estava no outro lado da rua, no cemitério da Quarta Parada.

A rua Padre Adelino também possui um importante ponto de encontro da comunidade dálmata, a pizzaria Ideal, que funciona até hoje no mesmo espaço. Os proprietários na década de 1950 até meados da década de 1960 eram Antun Bacic Kravosac e Petar Sardelić Titinkalo, imigrantes dálmatas. Hoje, a pizzaria pertence a outros donos, que mantiveram a tradição das saborosas pizzas.

O bairro da Mooca é conhecido pelas famosas cantinas e pizzarias italianas. É possível afirmar, com base nos relatos, que os italianos eram excelentes cozinheiros, mas quem construía as pizzarias e cantinas eram os dálmatas, devido a sua expertise na construção civil.

Por fim, na Rua Tobias Barreto, a mesma do SESC Belenzinho, está a Sociedade Amigos da Dalmácia, associação cultural fundada em 1959, construída pelos imigrantes de maioria dálmata, em regime de mutirão. Lá, é possível visitar a uma exposição permanente de fotos, documentos e objetos relativos à Croácia e também consultar livros, discos e filmes croatas desde o tempo da antiga Iugoslávia até os dias de hoje.

Além deste mapeamento do território dos dálmatas, está em andamento o projeto “Memória Dálmata”, que consiste na digitalização de todo o acervo documental relativo à imigração croata-dálmata para futura disponibilização no site da Sociedade Amigos da Dalmácia. Também estão previstas exposições fixas e itinerantes para maior circulação desse acervo. Este projeto conta com apoio de editais da República da Croácia, através do Escritório para Croatas Residentes Fora da Croácia, órgão do Ministério do Exterior Croata.

Um fato curioso é que andando pela cidade hoje é possível observar que os imigrantes mais recentes, vindos de países da África e do Haiti, acabaram ocupando as mesmas áreas que os imigrantes do início do século XX. Ou seja, podemos lançar um olhar sobre o passado e ainda ver seus reflexos no presente. E o futuro dependerá de como agiremos no acolhimento de suas necessidades, lembrando que todos já tivemos histórias parecidas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRUNEAU, Michel, Diasporas, transnational spaces and communities. In *Diaspora and Transnationalism, Concepts Theories and Methods*. IMISCOE Research. Amsterdam University Press, 2010.
- CAMARGO, Katia Gavranich, *Croácia – Cozinha e Memória Dálmata*, São Paulo, Editora Escrituras, 2014, p. 23.
- DORO, Norma Marinovic, *A Imigração Iugoslava no Brasil* (tese de doutorado), Universidade de São Paulo, 1987.
- LEWGOY, Bernardo José Guilherme Magnani & Lillian de Lucca Torres (org.), Na metrópole: textos de antropologia urbana. São Paulo, DUSP/FAPESP, 1996, 319 p. *Rev. Antropol.* vol.40 n.2 São Paulo 1997. http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-77011997000200009&script=sci_arttext&tlng=es. Acesso em mar. 2017.
- PUH, Milan, *A Croácia no Brasil – Histórias de uma Imigração*. Croatia Sacra Paulista, 2015.
- SANTILLI, Gabriel, Manuscrito endereçado à neta. São Paulo, 1979.
- ŠIŠEVIĆ, Ivo, “Kako su nasi iljenici putovali u Ameriku.” - In: *Pomorski zbornik*, knjiga 14, Rijeka, 1976, p. 434-449,
- TALAN, Nikica, *Hrvatska/Brazil (Ikulturno-pvijesne veze) Croácia/Brasil (relações culturais)*, edição bilíngue. Zagreb: Most/The Bridge, 1998.

PLANEJAMENTO ESTRATÉGICO COM FOCO NO DIRECIONAMENTO, ENGAJAMENTO E FORTALECIMENTO DE COLETIVOS

Leandro Henrique da Silva Santos¹

RESUMO

Este material se dedica a um projeto de ação, cuja execução é pretendida no território do extremo da zona oeste da cidade de São Paulo, no Distrito Raposo Tavares. A essência do pensamento se concentra na base ideológica de Carlos Matus, ao tratar do Planejamento Estratégico como uma linha de pensamento em transformação (da Planificação Tradicional para Planificação Estratégica), cuja proposta de análise está concentrada na atuação de um coletivo de “agitação cultural”. O subsídio acadêmico, não será explorado em todo seu potencial neste momento, pois a maturidade do coletivo estudado ainda é um ponto em desenvolvimento, fator que dificulta o aprofundamento teórico e prático, todavia potencializa a continuidade da ação. O esforço se concentra então, em explorar o conteúdo, e “customizar” a teoria a favor de uma aplicação prática do Planejamento Estratégico, com foco no controle, e organização das ações culturais desenvolvidas pelo coletivo.

Palavras-chaves: Planejamento, Estratégia, Cultura, Território, Coletivos

ABSTRACT

This work follows an action project, which its focus is in the far west region of São Paulo city, in Raposo Tavares district. The main idea is inspired by the Carlos Matus's ideological basis of thinking, that deals with strategical planning as a changing point of society (starting in the Traditional Planning to the concept of Strategical Planning), whose proposal of analysis is focus on the practices of a “cultural agitation” collective. In a first moment, the bibliographical content will not be explored in its total, because it's difficult to ally a deep understanding of a case which didn't get its maturity and it's subject to practical analysis with actual theories, however this potentiates the course of actions. Since, to get the collective plain develop is important to study its content allied to the practice and customize this knowledge in favor of an empiric application of the strategical planning, with focus on control, and the collective organization and development of the cultural actions.

Keywords: Planning, Strategy, Culture, Territory, Popular Culture Groups

¹ Administrador de empresas formado pelas Faculdades Integradas Rio Branco, especializou-se em Gestão Cultural pelo Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo. Atualmente, atua como Analista Econômico Financeiro – Telefônica | Vivo. Contato: lhhenriler@gmail.com

INTRODUÇÃO

Desde o seu surgimento, em 1989, o bairro COHAB Raposo Tavares, localizado no extremo oeste da cidade de São Paulo, enfrenta uma longa guerra em prol de questões dignas de existência. Durante esse período, diversas pautas foram levantadas, discutidas e direcionadas para determinadas soluções, como moradia, saneamento básico, educação, saúde, segurança, transporte/mobilidade e, mais recentemente, cultura.

O que se percebe nas falas dos agentes responsáveis pelo êxito dessa luta é que, ao longo desse período de batalhas, existiram alguns protagonistas e os grupos foram articulados com certo rigor de renovação. Embora isso tenha acontecido de maneira orgânica, e a apropriação dessa história por parte dos colaboradores ou agentes participantes tenha se dado de maneira muito voluntária, atualmente a articulação cultural carece de maior consistência para que a garantia do processo de conscientização sobre a diversidade das ações culturais seja de fato uma discussão de todos.

Segundo figuras e grupos de influência do território estudado, o maior problema enfrentado hoje, do ponto de vista de ações culturais no bairro COHAB Raposo Tavares, é a dificuldade de se formar um grupo que sustente um calendário de ações, este fator se sustenta também, pelo histórico de atividades, que não apresenta uma consistência periódica, embora apresente um histórico de luta bastante sólido.

Outros aspectos também serão abordados, e passam por questões de dificuldade de orientação e direcionamento, frente aos objetivos macro, que contextualizam cada ação cultural pontual e individual no território.

Ambos consideram que a dificuldade não está na construção da ação e de sua celebração, mas sim no engajamento e fortalecimento do diálogo entre aqueles que querem fazer parte do processo de consolidação dessas ações, e de sua conseqüente apropriação por parte dos moradores.

Além desses agentes, artistas de rua locais, artistas plásticos e lideranças comunitárias compõem o diálogo pretendido de maneira mais estratégica neste trabalho, considerando aqui o desgaste existente por parte de determinadas figuras, dado o trajeto da história que se consolida a cada dia, desde o final da década de 1980.

Fica evidente, dentro desta contextualização inicial, a necessidade de formação e fortalecimento de um grupo já existente, porém isento de um direcionamento estratégico, que aqui será tratado como “Planejamento Estratégico com foco no direcionamento, engajamento, e fortalecimento de grupos/coletivos”, tendo como ponto de partida esta história trazida sem seus detalhes existenciais, com foco definido na composição e articulação do grupo.

Espera-se, ao final desta empreitada, que o grupo possa ter claro um direcionamento estratégico pautado no reconhecimento de suas limitações e potenciais, para que a governabilidade de seus objetivos no campo cultural, mais especificamente dentro do bairro COHAB Raposo Tavares, possa ser gerenciada de maneira equilibrada e com o objetivo de atingir maior consistência em suas ações.

OBJETIVO GERAL

Implementar o planejamento estratégico de um grupo que promove ações culturais na periferia da zona oeste de São Paulo, no bairro COHAB Raposo Tavares, com o intuito de direcionar uma agenda consistente para o grupo a partir do primeiro semestre do ano de 2017.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Realizar pesquisa bibliográfica;
- Definir o modelo de pensamento utilizado no planejamento estratégico;
- Desenhar o plano estratégico com base nas análises dos resultados.

PROBLEMA

Há alguns anos, o grupo de jovens moradores da periferia da zona oeste de São Paulo, nas proximidades do bairro COHAB Raposo Tavares, realiza ações culturais pontuais com objetivos diversos. Embora exista uma forte aceitação por parte dos moradores em geral, essas ações não conseguem tomar um corpo sólido, nem consistência ao longo do tempo. Segundo Carlos Matus,

O equilíbrio entre as variáveis que controla e as que não controla define sua governabilidade sobre o objeto do plano. A governabilidade do homem sobre a realidade aponta justamente para qual dos extremos teóricos se encaminha sua situação. O governante pode decidir quanto às variáveis que controla, mas, muitas vezes, não pode assegurar resultados, porque dependem de uma parte do mundo que não controla (MATUS,1991, p. 28).

Nessa perspectiva, o que se evidencia no objeto de estudo tratado aqui é a existência de um controle muito forte sobre as variáveis que o grupo pretende no território de atuação; entretanto, a existência natural de variáveis externas que influenciam na concretização dos objetivos buscados é tratada de maneira despercebida, e uma devida análise dos ambientes (interno e externo) de maneira estratégica ainda é um fator ausente.

Dado este cenário, será criado aqui um plano estratégico de ação para início no primeiro semestre de 2017, com o intuito de garantir uma postura mais direcionada e objetiva, que sustente a criação de uma agenda anual pautada por pilares sólidos e ações consistentes geridas pelo grupo pretendido como objeto de estudo.

METAS

1) Consolidar o processo de criação da identidade do grupo.

O grupo possui um histórico de ações e de características que, ao longo do tempo, compõem seu perfil de atuação. Embora as ações sejam distintas devido à necessidade de atuação do momento e às demandas percebidas nas vivências dos agentes, é evidente a existência do começo do processo de criação de identidade deste jovem grupo. A proposta é, antes de mais nada, consolidar algo que já existe dentro de um conhecimento tácito do grupo, e garantir que o conhecimento explícito seja também um componente auxiliar no processo de planejamento estratégico do grupo.

2) Resgatar e fortalecer a voz das lideranças que fazem parte da história do bairro.

- Dona Mariazinha: Conhecida como a primeira moradora do bairro, o respeito por esta figura transcende as questões familiares de sangue, sendo sua palavra considerada uma força e sua casa um abrigo cultural.
- Janete Lima e Diva: Atualmente as líderes comunitárias, responsáveis pelas grandes transformações do bairro, atuam fortemente por intermédio do diálogo e das trocas de experiências com o público jovem que ocupa os espaços do bairro. Seu reconhecimento nos diversos círculos de relacionamentos sociais afirma a participação e importância delas na história do bairro.
- Centro de Memória COHAB Raposo Tavares: O Centro de Memória COHAB Raposo Tavares representa o principal acervo documental público do bairro. Atualmente, essa instituição reflete uma voz muito forte dos jovens do bairro.

Fazer menção ao resgate dessas vozes não significa que elas não existam, mas sim que as demandas atuais são outras, as discussões mudaram e os agentes também assumem esse papel de mudança. Entretanto, ainda assim, considera-se de extrema relevância para a essência das ações, a experiência e prudência desses protagonistas aqui pretendidos.

3) Inserir todos os apoiadores no processo de planejamento estratégico.

- Instituto Sylvio Passarelli: trata-se de uma organização mantida pela construtora de mesmo nome, que atua no bairro, porém em um formato bastante restrito, com um número fechado de participantes, e uma infraestrutura completa. Apesar de representar um ativo cultural do bairro, não consegue expandir o diálogo dado seu caráter mais privado. Ainda assim, auxilia o grupo com questões de infraestrutura e burocracias orçamentárias, na mesma medida em que o grupo lhe permite um diálogo mais realista sobre a região de atuação. Este fator se apresenta como uma colaboração interessante para ambas as partes, e certamente, por uma perspectiva mais estratégica merece ser discutida de maneira mais intensa pelo grupo.
- Centro de Memória COHAB Raposo Tavares: por meio dessa organização, que se articula por intermédio de uma professora de história, existe, além do tema memória, a literatura representada por um sarau “tímido” diante da região e saídas esporádicas para ocupação do parque através de aulas com grupos fechados de alunos. A expectativa é que essas ações possam ser intensificadas com um diálogo estratégico do ponto de vista da colaboração, pois o grupo que busca articulação através dessas ações tem muito potencial de ampliação da sua arte e da sua importância para a região.
- Parque Juliana Torres de Carvalho: o local faz referência a uma moradora do bairro, já falecida. Esse parque é representado por um comitê gestor que se articula com o grupo por meio de conversas esporádicas. A existência do parque é um fator que favorece as atividades do grupo, dado o diálogo aberto e participativo entre as partes. A ausência de atividades e ações culturais também é um fator que permite um olhar mais crítico sobre as possibilidades de atuação.
- Time de futebol de várzea do bairro, Aliados COHAB Raposo Tavares: esse time, assim como o Centro de Memória, agrupa uma parcela significativa das crianças e jovens da região. O bairro possui três campos de futebol que sempre foram ocupados com uma grande frequência. Hoje, o time representa, além de uma memória viva dos espaços de lazer do bairro, uma resistência, ao dar continuidade às atividades mesmo com as dificuldades proporcionadas pela extinção dos espaços de prática desse esporte. Aqui, existe uma possibilidade muito clara de articular a formação de um público extremamente estratégico para a garantia de consistência das ações pretendidas pelo grupo hoje e no futuro, todavia, essa estratégia precisa ser pensada e engajada de maneira prudente.

- Centro Comunitário COHAB Raposo Tavares: o espaço mantém sua rotina histórica de forma pouco ativa no bairro. Entretanto, apresenta-se como um espaço de muita cooperação do ponto de vista de infraestrutura básica para a realização de determinadas atividades e de participação nas ações realizadas pelo grupo.

Todos esses apoiadores representam pontos que devem ser analisados de maneira estratégica dentro do processo de construção de uma agenda de ações, entende-se como estratégico neste momento um diálogo em que a colaboração possa entendida como um termo que busca eliminar esforços desnecessários, potencializar capacidades e canalizar maior consistência de ações.

Segundo a linha de pensamento de Matus (1991) sobre governabilidade, esses agentes são variáveis. Conforme o histórico de atuação do grupo estudado, apresentam-se como variáveis que estão dentro de uma linha de controle parcial. O grupo não tem controle total sobre essas variáveis; contudo, com a proposta de criação de uma agenda anual aqui pretendida, a possibilidade de controle sobre a imprevisibilidade dessas variáveis aumenta consideravelmente.

O principal motivo para que as variáveis possam compor o diálogo do planejamento proposto aqui, segundo Vaz², é a importância de se criar pontes “entre o presente e o futuro”, “entre o passado e o futuro” e “entre o conhecimento e a ação”. Então, as variáveis foram escolhidas dentro dessa linha de pensamento.

No decorrer das aulas ministradas no curso SESC de Gestão Cultural, também se observou um fator de descontentamento bastante comum: a carência de financiamento das produções culturais. Sendo assim, um dos motivos pelos quais, dentro de uma perspectiva de formação de público, infraestrutura e espaços de atuação, essas variáveis foram trazidas para o diálogo de construção deste planejamento.

4) Construir um plano estratégico para ser implementado a partir do primeiro semestre de 2017, com base nas análises dos resultados das dinâmicas realizadas. Esta proposta de meta foi estabelecida com o prazo de início de implementação em Jan/17, porém, não será tratada como uma busca incansável do prazo, mas sim como uma busca incansável das respostas necessárias para que os próximos passos possam ser dados na história do bairro, e assim seja consolidada uma agenda consistente de ações.

2 Aula ministrada pelo Prof. Dr. José Carlos Vaz no curso de Gestão Cultural do Centro de Pesquisa e Formação do SESC 2015/2016, com o tema Planejamento Estratégico.

O GRUPO³

Atualmente, o grupo consolida-se a partir dos esforços de quatro integrantes:

- 1 pedagogo e líder comunitário;
- 1 artista de rua;
- 1 formando em Contabilidade;
- 1 administrador de empresas certificado em Gestão Cultural.

A última ação elaborada e executada pelo grupo foi desenvolvida entre novembro de 2014 e maio de 2015.

A pretensão é de que todos os quatro integrantes façam parte do processo de planejamento estratégico e das análises dos resultados das dinâmicas.

Mesmo com a instabilidade orgânica característica do grupo, a sinergia entre os agentes participantes – e aqui considera-se moradores e organizações – é sempre um fator decisivo no processo de elaboração e desenvolvimento dos projetos propostos pelo grupo. E isso é certamente o que faz com que essa instabilidade não se acabe em um processo de estagnação.

APOIADORES

- Instituto Sylvio Passarelli
- Centro de memória do bairro COHAB Raposo Tavares (Escola Municipal Maria Alice)
- Parque Juliana Torres de Carvalho
- Time de futebol de várzea do bairro: Aliados COHAB Raposo Tavares
- Centro Comunitário COHAB Raposo Tavares

Aqui, entende-se como apoiadores aqueles que nos últimos anos colaboraram de maneira intensa no processo de construção desse cenário cultural, que ainda se mantém aberto a essa construção. Pretende-se também a realização de dinâmicas orientadas ao diálogo com cada grupo de apoiadores.

LIDERANÇAS COMUNITÁRIAS

- Dona Mariazinha (Primeira moradora do bairro)

³ Referente ao grupo, uma nova integrante, artista Manuella Alves da Silva, passa a assumir um papel de protagonista diante da realização das últimas ações, com foco em atuações de grupos teatrais e de contação de histórias.

- Janete Lima (Movimento de moradia)
- Diva (Movimento de moradia)
- Centro de memória COHAB Raposo Tavares (Andréa)

As lideranças comunitárias da região são responsáveis por grande parte do desenvolvimento entre o final da década de 1980 e os dias atuais.

Moradia sempre foi o principal assunto, dadas as condições de existência do bairro. Posterior a essas necessidades, seguem: saneamento básico, educação, saúde, segurança, transporte/mobilidade e, mais recentemente, cultura, que traz para este artigo a necessidade de maior detalhamento histórico, como apresentam os fatos da linha do tempo a seguir.

1. No início da história da COHAB, o local que hoje é considerado o coração do bairro era um lixão a céu aberto.
2. Muitas batalhas foram travadas entre os moradores do bairro e a prefeitura por conta desse espaço, sendo sua protagonista Janete Lima, líder comunitária atuante no movimento de moradia.
3. Depois de muita luta, o espaço foi limpo. Caminhões de lixo e entulho foram retirados do espaço.
4. Desde então, a batalha foi entre os próprios moradores para não aceitar aquele espaço como um lixão. Em encontros públicos, falou-se em posto de saúde, base da polícia militar, ecoponto, entre outras opções para o espaço.
5. Por uma escolha coletiva, o local foi definido como um espaço de cultura. O principal argumento foi a própria forma como o espaço passou a ser ocupado naturalmente pelos moradores e o próprio respeito que todos os moradores tinham e ainda têm pelo espaço.
6. Depois de muita conversa entre as lideranças comunitárias, buscou-se a legitimação do espaço, e o mesmo foi institucionalizado como espaço de cultura da região, ou seja, nada pode ser construído no local.
7. Por meio de uma parceria entre a prefeitura de São Paulo e a cidade de Genebra, constrói-se uma quadra de futebol no espaço de cultura.
8. Tempos depois, alguns poucos ainda enxergavam o espaço como depósito de lixo. E a luta continuou.
9. Entre novembro de 2014 e junho de 2015, realizou-se uma oficina de grafite para discutir a perda dos três campos de futebol de várzea no bairro, a relação dessa prática esportiva com o bairro e a memória do bairro. No decorrer do projeto, a proposta de reforçar o

local como um espaço de cultura trouxe à tona novamente o tema do “lixo”. O projeto “ALIMANIA: Fazendo arte na COHAB” assumiu a identidade “Menos lixo, mais arte!”, proposta por Felipe Valentim.

10. Após a realização desse projeto, que se encerrou em 2015, concretiza-se no ano de 2016 uma reestruturação completa do espaço sob uma perspectiva de lazer, desconsiderando todos os demais aspectos da diversidade cultural que a região comporta.

Este contexto representa uma situação clara do pensamento de Matus (1991), que discorre sobre o planejamento estratégico-situacional e reflete sobre duas questões:

1. “O escritório de planificação planifica”: neste primeiro momento, justifica-se a realização desta última obra no espaço de cultura, que não assume nem sequer parte da responsabilidade que um espaço de cultura tem diante do diálogo e da sensibilidade de constituição do sujeito e do espaço em que está inserida.
2. “Quem governa planifica”: no item 5 da cronologia apontada anteriormente, foi esclarecido um ponto de extrema importância nesta segunda questão – “por uma escolha coletiva, o espaço foi definido como um espaço de cultura”. Neste momento, a proposta de defesa e consolidação do espaço como um espaço de cultura se legitima pela escolha do governante.

Este relato se faz necessário para a compreensão da importância estratégica que as lideranças comunitárias carregam dentro da região. Sem desconsiderar aqui as questões de divergências ideológicas e contrapontos existentes entre figuras protagonistas do diálogo na região. Apesar desse local ser considerado um espaço de cultura na prefeitura de São Paulo, ele não assumiu essa característica do ponto de vista de realização de ações, dada a inconsistência que esse grupo carrega em seu histórico de formação.

A proposta de consolidar uma consistência de ações frente a uma agenda para o início do ano de 2017 se fortalece e se apresenta como uma necessidade justamente pelo cenário apontar para um amadurecimento do grupo e, conseqüentemente, da conscientização da região diante do ativo cultural de que dispõem.

EXPECTATIVAS DE LOCAIS E TEMPO

A expectativa referente ao período de desenvolvimento do planejamento estratégico é que ocorra entre julho/2016 e dezembro/2016, para que a partir do ano de 2017 o grupo já tenha uma orientação definida.

Apesar dessa perspectiva que se propõe a uma questão mais exata no processo de avaliação, não serão desconsideradas aqui as questões referentes à complexidade que envolve o processo de planejamento estratégico de qualquer organização, pois, segundo Vaz, “Os instrumentos não podem ser mais importantes que o objetivo”.

Sobre o local de realização das dinâmicas, como o grupo não dispõe de espaço físico próprio, e parte do pensamento da estratégia pretendida aqui está voltada para essas questões que, por sua vez, não dispensam o diálogo com a problemática do financiamento cultural, os encontros serão realizados conforme disponibilidade, nos seguintes locais:

- Bar do “Zé do Norte”, que dispõe de infraestrutura mínima adequada, aos domingos (dias em que o bar não opera), em horário a ser definido pelo grupo.
- Parque Juliana Torres de Carvalho, dias a serem definidos pelo grupo e conforme características da dinâmica.
- Instituto Sylvio Passarelli, que dispõe de infraestrutura completa, em datas a serem definidas com o Instituto e com o grupo.
- Praça da COHAB Raposo Tavares, onde são realizados diversos eventos (samba e funk aos domingos), em datas a serem definidas com o grupo e conforme características da dinâmica.
- “Coração da COHAB”, onde o grupo costuma realizar suas ações, em datas a serem definidas pelo grupo e conforme características da dinâmica.
- Centro Comunitário do bairro.

A proposta é que, desde o processo de construção do planejamento estratégico, esses espaços já passem a se consolidar como parte integrante das apostas culturais do bairro.

JUSTIFICATIVA

O bairro COHAB Raposo Tavares surge no final da década de 1980, como consequência de uma tragédia ocorrida na zona sul da cidade de São Paulo. O excesso de chuva ocasiona uma situação de emergência, que direciona os esforços dos órgãos públicos de moradia para a construção de prédios na região, hoje denominada Conjunto PROMORAR Raposo Tavares, mais conhecida como COHAB Raposo Tavares, ou “COHAB Rap”.

Junto com a moradia, não se seguiram as bases mínimas de existência, como infraestrutura de saúde, saneamento básico, transporte, educação e cultura. Esse cenário faz iniciar uma luta que acompanha o bairro até os dias de hoje.

A luta mais recente gira em torno das questões culturais. Assim como todas as demais periferias da cidade, os recursos direcionados para a garantia da diversidade cultural são mínimos, quando não são inexistentes, como é o caso da COHAB Raposo Tavares, que não dispõe de opções que permitam uma transcendência das práticas culturais locais.

Sob uma perspectiva menos regional, mas ainda limitada a uma análise dos equipamentos culturais da zona oeste da cidade de São Paulo, existem poucas opções de ações culturais na região, sejam elas promovidas por grupos fomentados, grupos autônomos/independentes, pontos de cultura ou estruturas mais sólidas.

Os quatro integrantes do grupo tratado aqui possuem um vínculo bastante forte com a história da região e com os núcleos estratégicos que fazem parte das lutas que compõem a história do bairro, fator que atualmente favorece a realização das ações culturais pontuais promovidas no bairro. Ainda segundo Carlos Matus:

Os fundamentos das apostas de um governante são tanto mais sólidos quanto maior for o peso das variáveis que controla em relação ao das que não controla, e são mais débeis se as variáveis que controla forem poucas e de pouco peso. Num extremo do controle absoluto, a aposta converte-se em certeza sobre os resultados. Noutro, de absoluto descontrole, a aposta é um caso de sorte ou azar (MATUS, 1991, p. 29).

Ao seguirmos essa linha de pensamento, em convergência com os relatos do grupo e a observação frente às ações já desenvolvidas, pode-se concluir que o grupo possui dois momentos nos quais divide os lados apontados por Matus (1991).

1. Pela ótica da ação cultural pontual, encontra-se na situação: “Num extremo”, onde a certeza frente aos resultados aqui tratados como objetivos é uma aposta garantida.
2. Pela ótica da continuidade dessas ações frente a um grupo com uma agenda propícia à garantia das opções culturais na periferia da região oeste da cidade de São Paulo, de maneira sólida e consistente, encontra-se na situação: “Noutro extremo”, onde a aposta assume seu real papel com uma probabilidade igual entre a sorte e o azar (tendendo, conforme os dias atuais, ao azar).

Apesar de o desejo por um ambiente mais permeado por opções culturais ser o grande motivador do grupo hoje, certamente uma postura pautada por um planejamento estratégico favorecerá muito o processo de amadurecimento pelo qual o grupo passa, e é com base nesse cenário que a escolha pela concretização de um planejamento estratégico para este grupo se justifica.

DIAGNÓSTICO DA REGIÃO/ANÁLISE DE CONTEXTO

Figura 1: Território de atuação direta do grupo

Legenda:

- Azul: Equipamentos que estão localizados fisicamente dentro do bairro;
- Verde: Áreas de preservação;
- Vermelho: Organizações que estão fisicamente fora do bairro, porém com poder de alcance real para as ações.

Os equipamentos apresentados no mapa anterior não possuem uma agenda consistente direcionada para ações culturais, que permita um diálogo voltado para a integração das potências mapeadas.

No que diz respeito ao grupo pretendido na proposta de planejamento estratégico deste trabalho, a linha de pensamento condutora das características essenciais desse grupo é refletida de maneira objetiva nas palavras de Nunes (2013), ao discorrer sobre as zonas de resistência.

Sem espaços ‘oficiais’ de atuação e determinados a enfrentar a lógica do mercado, que a priori, define a qualidade de uma obra de arte, artistas de diversas regiões do país passaram a se agrupar em torno de um interesse em comum e a definir seus locais de atuação fora do cubo branco e dos espaços sagrados de legitimação. A estes espaços, deu-se o nome de coletivos (NUNES, 2013, p. 32).

A partir desse ponto, considera-se como coletivo o objeto de estudo deste trabalho.

Ao se considerar a grande movimentação cultural que tem sido levantada nas periferias da cidade de São Paulo, como vivenciado na grade do curso Sesc de Gestão Cultural 2015/2016, além de diversas outras evidências das vivências cotidianas, percebe-se que a exposição ideológica construída por Nunes (2013), com base em argumentos de relatos de décadas passadas, ainda hoje é uma chama latente em nossa sociedade, visivelmente consumada no desejo desse coletivo da periferia da zona Oeste da cidade de São Paulo.

Embora o coletivo atue com ações pontuais, observou-se que ele não se apresenta dentro do mapeamento da região apresentada. Esse grupo atua, em sua maioria, em espaços não concorrentes com as pretensões culturais locais. As ações são praticadas, em geral, no local especificado no mapa como “Coração da COHAB”, ou no Parque Juliana Torres de Carvalho (no mapa como “JTC”).

Ainda em conformidade com Nunes:

Quando apontado que os espaços autônomos e, neste caso, os coletivos, podem ser entendidos como zonas de resistência, significa dizer que eles resistem, inclusive, à hostilidade e à aridez do sistema que os envolve, mas nem sempre os absorve. Resistem não somente ‘apesar’, mas também ‘por causa’ dessa aridez. Na tentativa de compreender ainda melhor estes últimos vinte anos, devemos apreendê-los como um processo em movimento, que não refuta a história, mas tampouco torna-se refém do próprio passado e, menos ainda, das referidas políticas de incentivo à cultura criadas e gerenciadas por órgãos do Estado (NUNES, 2013, p. 33).

Ainda dentro da linha de pensamento pautada pelas questões de autonomia desses coletivos, que reflete a realidade do objeto de estudo tratado aqui, uma vez que as ações praticadas pelo coletivo ainda estão fora do âmbito de financiamento Estatal, a questão do plano necessário para que a garantia da consistência das ações seja efetivada se apresenta como ponto crítico de discussão estratégica.

Dentro da teoria de planificação tratada por Matus (1991), pode-se afirmar que hoje o coletivo possui jogadores dispostos, com o sino tocando e todos fazendo movimentos diversos e desarticulados entre si, mas com o mesmo objetivo de silenciar o sino por meio uma consistência de ações convergentes e com um poder de realização extremamente potente, sendo um cenário ideal para a implementação de um plano estratégico que vise garantir maior ordenação dos movimentos.

O diagnóstico apresentado até aqui pretende se colocar como uma ferramenta de discussão diante das possibilidades e oportunidades que o coletivo pode planejar, de maneira ordenada e estratégica, tendo como discussão as limitações que cada organização apresenta.

Dentro do contexto proposto por Matus (1991), com a consideração de uma planificação estratégico-situacional, dado o potencial de articulação do grupo para solução de problemas básicos na concretização das ações culturais e sua relação com os agentes apontados no mapa para tal, pode-se aferir que o grupo circula, hoje, entre os extremos da planificação tradicional e da planificação estratégica, tendo em vista a complexidade das ações promovidas pelo grupo.

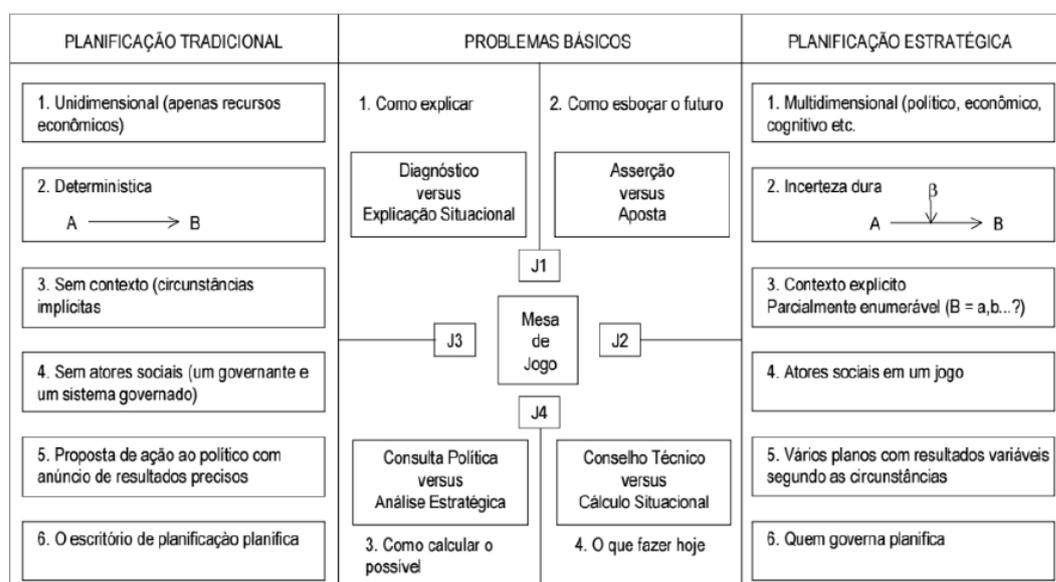


Figura 2: Planificação estratégico-situacional (PES)

Fonte: Matus (1991)

O grande ponto de discussão que será pretendido neste trabalho, principalmente no momento de articulação das dinâmicas, será o sexto ponto tratado por Matus (1991) no PES, pensando em uma busca do “quem governa planifica” e, conseqüentemente, fugindo de “o escritório de planificação planifica”.

A análise será feita no último projeto desenvolvido pelo grupo, onde as questões políticas, econômicas, cognitivas, as incertezas com suas condicionantes, o contexto, os atores sociais/culturais e os diversos projetos já desenvolvidos em decorrência das diversas circunstâncias foram garantidas com êxito.

Ainda assim, as questões macro que permitiriam uma continuidade consistente dessas ações não atingiram um pensamento que garanta maior consistência ao longo do tempo. E será dentro desse ambiente complexo que as forças e fraquezas, ameaças e oportunidades de atuação deverão ser pensadas.

IMPLANTAÇÃO DO PLANEJAMENTO ESTRATÉGICO

Dinâmicas com o grupo

Encontro 1: Avaliação da trajetória do grupo até o presente momento.

- O que já foi feito e como foi feito?
- O que poderia ter sido feito de maneira diferente para se obter um impacto mais positivo?
- Dentre as ações realizadas, o que se repetiria e o que se eliminaria?
- O que pode ser feito para que o grupo atinja um estágio de consistência e solidez das ações?
- Se tivesse que avaliar o grupo, qual seria sua definição?

Este primeiro momento será de avaliação da trajetória do grupo. A pretensão é que os pontos levantados neste primeiro encontro sejam trabalhados no decorrer da proposta de planejamento estratégico do grupo, considerando-se as demais variáveis diretas e indiretas (moradores, apoiadores e lideranças comunitárias).

Encontro 2: Diagnóstico Rápido Participativo (DRP)⁴ pautado na realidade dos problemas enfrentados pelo grupo em sua trajetória.

Passado do grupo:

- Quais os principais problemas que o grupo enfrentou?
- Por que esses problemas existiram?
- O que foi feito diante desses problemas?
- Como eles poderiam ter sido solucionados de maneira mais eficiente?
- Pontuação das características dos problemas enfrentados.
- Soluções alternativas para os problemas enfrentados.

Presente do grupo:

- Quais os principais problemas do grupo hoje?
- Por que esses problemas existem?
- Pontuação das características dos problemas enfrentados e definição das prioridades.

⁴ Trata-se de uma metodologia discutida no Curso SESC de Gestão Cultural 2015/2016, cujo objetivo é diagnosticar problemas e propor soluções rápidas. Será aplicado de maneira customizada aos temas e necessidades do grupo.

- Possíveis soluções.
- Soluções alternativas para os problemas.
- Como implementar essas soluções?
- Quem pode fazer parte do processo de solução?

Neste segundo encontro, a proposta é que o grupo seja articulado, primeiramente, em função de uma autoanálise, seguida da reconstrução da realidade dos problemas do grupo, orientadas para suas possíveis soluções.

Encontro 3: Momento dedicado a uma perspectiva mais autocrítica do grupo

Acolhida dos participantes

- Retomada dos principais pontos discutidos e levantados no último encontro

Conteúdo pretendido como pontos focais de discussão

- O que o grupo é atualmente, e como é visto do ponto de vista das ações culturais?
- Qual a importância do grupo para o cenário cultural da região?
- O que o grupo espera ser? Grupo autônomo/independente?
- Qual a importância ou necessidade de um espaço físico para o grupo e para a região, do ponto de vista de organização e referência cultural?
- Como esse espaço influenciaria no engajamento do grupo e do público?
- A abertura de um CNPJ é um caminho (OSCIP/OS, Ong, Empresa, Associação)?
- Quais são as implicações de seguir uma dessas opções?
- Visão | Missão | Valores | Princípios?
- Como o grupo pode assumir maior solidez e consistência frente às discussões realizadas até aqui?

Criação de desenhos de modelos de atuação com base nas discussões pretendidas na dinâmica

A ideia, aqui, não é pensar o momento desse terceiro encontro dentro uma perspectiva engessada, mas sim dentro de uma linha de pensamento do posicionamento que o grupo pretende assumir frente às decisões que serão tomadas no decorrer dos enfrentamentos dos problemas

provenientes das ações a serem realizadas. Será pretendido um pensamento orientado para a definição de uma estratégia de posicionamento neste momento do diálogo.

Este encontro será orientado através das questões descritas acima, onde os desdobramentos das dinâmicas servirão de base para a definição do desenho e proposta de ação.

Encontro 4: Criação de modelos de atuação baseados em propostas já existentes, e possíveis propostas de inovação na forma de atuação

Análise, reflexão e consolidação de um material final sobre os encontros realizados pelo grupo.

- Entendimento da necessidade de existência de um modelo de atuação que permita maior perenidade das ações, quando se pensa aspectos de consolidação do grupo, público pretendido, laços e parcerias.
- Discussão dos modelos desenvolvidos no último encontro
- Relação dos modelos desenvolvidos com as necessidades já trabalhadas na etapa do DRP
- Relação dos modelos com os anseios levantadas nos encontros
- Definição de uma proposta final que contemple as expectativas discutidas com o grupo
- Explorar as forças e fraquezas, assim como as oportunidades e ameaças que o modelo escolhido pode apresentar em uma possível efetivação ao longo dos anos

A proposta deste encontro é que possa ser elaborado um material consolidado com as respostas e dúvidas provenientes dos 3 primeiros encontros. Esse material servirá de subsídio para que o grupo possa reconhecer suas limitações e potencialidades e agir de maneira preventiva diante das possibilidades do futuro incerto. Assim como promover maior eficiência na utilização do conhecimento que circula no grupo, com o intuito de vislumbrar oportunidades de atuação, ameaças frente às ações já realizadas e garantir maior consistência nas ações pretendidas no futuro.

Encontro 5: Desenvolvimento e alinhamento do diálogo e das expectativas com as lideranças comunitárias

Análise, reflexão e consolidação de um material final sobre os encontros realizados com as lideranças comunitárias.

- Será feito um convite ao grupo de mídia independente, VAIDAPÉ,

da zona oeste da cidade de São Paulo, que já atua com o coletivo do bairro COHAB Raposo Tavares, para que os mesmos acompanhem os encontros com as lideranças comunitárias, e que ao final possamos produzir um material audiovisual

- A proposta de reflexão será feita com base nas falas coletadas e registradas durante os encontros
- Este material será disponibilizado para o acervo do Centro de Memória do bairro

A expectativa deste encontro é que possamos registrar a importância das lideranças comunitárias nas conquistas da região, manter isto na memória do bairro, e garantir que esta essência faça parte, direta e/ou indiretamente das decisões futuras.

Encontro 6: Momento dedicado a reflexão sobre o que se ouviu dos apoiadores, para entendimento de suas reais expectativas de atuação e retorno esperado

Análise, reflexão e consolidação de um material final sobre os encontros realizados com os apoiadores.

Os últimos encontros, 5 e 6, definidos aqui no modelo de implementação do planejamento estratégico, não necessariamente serão efetivados no último momento, pois o diálogo orientado pelos temas definidos certamente serão pontos de reflexão que irão permitir maior sensibilidade do grupo no momento de efetivação da avaliação e da realização do DRP.

Todos estes encontros caminham na direção da afirmação de Vaz (2016) ao discorrer sobre a clareza de expectativas no planejamento estratégico: “À medida que você consegue envolver as pessoas na dimensão correta, você tem maior clareza das expectativas e dos pontos de partida”.

Diante do exposto, Vaz conclui que essa transparência de sentimentos e anseios permite que certas imprevisibilidades possam ser trabalhadas de maneira mais eficiente, com impactos menos desastrosos, fator que permite menos espaço para a improvisação.

Dinâmicas com as lideranças comunitárias

Encontro único: Aqui se pretende o registro e documentação da história do bairro, para que a mesma seja fator de continuidade e uma ponte entre passado, presente e futuro.

- Avaliação da trajetória das lideranças e seus impactos no campo cultural.

- O que já foi feito e como foi feito?
- O que poderia ter sido feito de maneira diferente para se obter um impacto mais positivo?
- O que já foi imaginado/sonhado para a COHAB Raposo Tavares do ponto de vista cultural?
- Como vocês enxergam o cenário cultural hoje?
- Como vocês enxergam o cenário cultural daqui cinco anos? Expectativas?
- O que vocês mudariam hoje?
- Quais suas frustrações com a realidade cultural da COHAB hoje?
- Como vocês acreditam que nós podemos contribuir?
- Como vocês ainda podem contribuir?

A expectativa é de que o diálogo permita o entendimento diante da importância que essas lideranças possuem como figuras estratégicas do processo de formação cultural do bairro. Embora o coletivo represente um processo de renovação das figuras de atuação do bairro, com temas e discussões diferentes, ele também significa um processo de continuidade de uma história.

Ao buscar reconhecer a importância das lideranças comunitárias, que contextualizam toda a realidade da região de atuação do grupo hoje, entende-se também a afirmação de Vaz (2016) quando defende a necessidade de se “fazer mediação entre o presente e o futuro”, em se “fazer mediação entre o passado e o futuro”, e em permitir o “encontro entre o conhecimento e a ação”.

Com tal caminho escolhido para a realização do planejamento estratégico pretendido aqui, busca-se também um caminho de convergências práticas e ideológicas, traduzido por Vaz (2016) como “coerência entre as ações”.

Dinâmica com os apoiadores:

Encontro único: A expectativa aqui é de uma aproximação cujo objetivo se concentra no entendimento das expectativas e limitações na relação do coletivo, com aqueles que querem fazer parte do processo de transformação

- Qual o papel de vocês na COHAB, do ponto de vista cultural?
- Como vocês enxergam o cenário cultural hoje?
- Como vocês enxergam o cenário cultural daqui cinco anos?

- O que vocês mudariam hoje?
- Quais são suas frustrações com a realidade cultural da COHAB hoje?
- Quais são suas expectativas para o futuro?
- Como vocês acreditam que nós podemos contribuir?
- Como vocês ainda podem contribuir?

A pretensão de realização dessa dinâmica com os apoiadores assume uma frente extremamente estratégica dentro do processo de planejamento. O intuito é que, conforme exposição ideológica de Matus (1991), ao tratar do assunto no plano da governabilidade, essas variáveis possam ser distanciadas de esforços desnecessários, e assim o grupo possa assumir maior controle sobre tais variáveis e distanciar-se das imprevisibilidades provenientes desse relacionamento.

Com um alinhamento das expectativas do grupo e dos apoiadores, essas variáveis passam a assumir um peso de maior controle para o grupo e, conseqüentemente, passam a assumir um papel mais estratégico no processo de garantia da consistência pretendida no problema deste trabalho.

Dinâmicas com o grupo

Último encontro com o grupo:

- Analisar todas as dinâmicas anteriores em função da construção de um planejamento estratégico, para que no ano de 2017 as ações possam ser articuladas de maneira mais consistente, sólida e inteligente.

Ao discorrer sobre a importância do planejamento estratégico, Vaz (2016) também traz a questão sobre “decidir onde se quer chegar e qual a melhor maneira”. A proposta de intensificação de um diálogo mais orientado e estratégico com os apoiadores surge com essa pretensão. Por esse motivo, será buscado um alinhamento frente às expectativas de atuação dos envolvidos.

Este processo metodológico pretende atuar de maneira convergente com a proposta de Matus (1991, p. 33): “Em síntese, o primeiro problema é identificar corretamente os problemas e explicá-los, situacionalmente; quer dizer, diferenciar as explicações, para saber não apenas onde atuar para enfrentá-los, como também perante quem devemos fazê-lo”.

Dessa forma, se faz fundamental, diante desse primeiro problema, uma atuação conjunta, pois para explicá-los e para diferenciar tais explicações dos problemas, o processo de constituição da realidade cultural do território de atuação do grupo é um fator decisivo na garantia de consistência das ações no futuro. Reconhecer a história cultural construída

pelas lideranças comunitárias e pelos apoiadores será importante para que o grupo ganhe legitimidade em seu processo de amadurecimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

NUNES, Kamilla. *Espaços Autônomos de Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.

MATUS, Carlos. “O Plano como aposta”. São Paulo em perspectiva. São Paulo, 5 (4), p.28-42, out/dez 1991. Disponível em: <http://www.cgca.com.br/userfiles/file/O%20Plano%20Como%20Aposta%20por%20Carlos%20Matus.pdf>. Acesso em: 27/03/2017. Tradução do texto de Carlos Matus feita por Frank Roy Cintra Ferreira.

VAZ, Carlos Sérgio. *Planejamento Estratégico*. 2015-2016. Notas de Aula.

PARA ACREDITAR EM CASSANDRA

Francisco Humberto Cunha¹

BOTELHO, Isaura. *Dimensões da Cultura: políticas culturais e seus desafios*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

Desde o Renascimento, o mundo helênico fornece ao Ocidente os parâmetros de comportamentos e valores que guiam a civilização; nem todos os modelos, porém, se mantêm, dado o advento de compreensões mais inclusivas, que vão desde a ideia de democracia geral e irrestrita (sem a presença de escravos e com a consagração de direitos individuais), até o reconhecimento legal da igualdade de gênero, que a duras penas ainda tenta ganhar corpo na realidade.

Sobre este último aspecto, aliás, a situação de inferioridade da mulher entre os gregos não poderia ser retratada de maneira mais impactante do que na peça *As Troianas*, de *Eurípedes*, cujo enredo se baseia na distribuição que delas é feita, por sorteio, aos soldados vencedores, como espólio de guerra, cabendo aos líderes, antes dessa loteria, a escolha de princesas e rainhas, como Hécuba, Helena, Andrômaca, Polixena e Cassandra.

A específica situação de Cassandra veio-me à mente, por várias vezes, enquanto eu fazia a leitura do livro *Dimensões da Cultura: políticas culturais e seus desafios*, que será oportunamente descrito, porque, com essa associação de lembranças, é imperioso que eu forneça as premissas que evocam a presença da mencionada personagem mitológica na obra assinada por *Isaura Botelho*.

Cassandra era uma princesa de Troia que foi consagrada como sacerdotisa do templo de Apolo, o protetor da sua cidade, o que lhe demandava permanecer virgem, circunstância representativa, em última instância, da virtude da fidelidade. Todavia, de tão encantadora que era, o próprio deus do qual era serviçal se enamorou e quis com ela coabitar, mas não conseguiu, dada a força de princípios e determinação da moça para com a sua missão político-religiosa. Frustrado e furioso, Apolo castigou Cassandra de forma inusitada: deu a ela o dom de saber o que ocorreria no futuro (algo terrível, o de antecipar as inafastáveis desventuras, para um mundo de falíveis e mortais!); ademais, providenciou para que ninguém acreditasse em suas profecias que, por isso, caíam no vazio.

¹ Mestre e Doutor em Direito, Advogado da União e Professor da Graduação, Mestrado e Doutorado em Direito da Universidade de Fortaleza - UNIFOR.

Aqui começa o paralelo, antecipado na ideia de que Isaura Botelho lembra muito a figura de alguém que se tornou sacerdotisa de uma divindade chamada Cultura, divindade esta que, como Apolo, é cheia de desejos, fúrias, ternuras e contradições. E esse exercício sacerdotal Isaura também o faz em função não de um objetivo estritamente pessoal, mas como servidora de um fim público, cuja abrangência pode variar de uma cidade a um país, a continentes ou à humanidade, por enfoques que em sua obra podem atender pelos nomes e siglas de São Paulo, Brasil, Ibero-América e UNESCO.

Esses espaços geográficos, ou melhor, geoculturais, aparecem na obra de forma invertida àquela em que foram mencionados, porque a autora fez a opção quase silogística de os apresentar, no livro, a partir do mais abstrato para o mais concreto, ou seja, enfocou primeiramente os aspectos teóricos relacionados à cultura e às políticas culturais para, na sequência, adentrar sua materialização. Isso porque Isaura entende que “o nível municipal [é] que deve ser o propulsor de qualquer ação conjunta”, ou seja, o planejador primeiro e o concretizador preferencial das políticas culturais, do que decorre que quanto mais se distancia desse plano, mais tênue é a intervenção e mais abstrato o planejamento.

Todavia, se observadas as datas dos escritos, haverá a tendência de se detectar um percurso Kantiano de Isaura, representado pela máxima de que nosso conhecimento vem da nossa experiência, porque, por esse critério cronológico, primeiro vieram os trabalhos mais empíricos, os quais certamente demandaram algo que a autora demonstra ter em abundância, que é o lastro teórico. Mas a realidade sobre a sequência dos escritos envolve conjecturas.

Para uma visão mais próxima do real, do efetivamente posto, convém que se diga que o livro é formado a partir da reunião de quase trinta trabalhos, resultantes de artigos, palestras e pesquisas que a autora fez, no período de 1997 a 2014, conclusão a que se chega pelos que estão datados e com indicação de publicação anterior.

Na organização da obra, há um toque cabalístico, supostamente involuntário, representado pelo número que aponta para algo extremamente significativo, a integralização de ciclos: há quatro trabalhos feitos a quatro mãos, sendo os coautores Carlos Eduardo Torres Freire, José Márcio Barros, Maria Carolina Vasconcelos Oliveira e Maurício Fiore. Ademais, no conjunto geral, que rende um livro de 400 páginas (incluída a de créditos editoriais), caprichosamente trabalhado pelas Edições SESC, os escritos estão agrupados em quatro partes, a saber: política cultural; prática cultural; equipamentos culturais; e economia da cultura e economia criativa.

A ideia editorial de apresentar o ciclo do pensamento, das práticas e das militâncias da autora na seara da cultura ganha força a partir da observação de que reunir artigos para constituir uma obra sempre envolve riscos, sendo o mais comum o da repetição de conteúdo, não propriamente por falta de criatividade, mas porque é natural aproveitar-se de um determinado período e de distintos eventos e ocasiões para reiterar a defesa de um pensamento sobre o qual se trabalha, para diversificados públicos. Mesmo nesse aspecto a obra se sai bem, porque a autora procede conforme Werner Jaeger recomenda tratar as revisitações a uma ideia; seu autor deve perseguir o exemplo de um atleta praticante de saltos, o qual sempre volta ao ponto de partida, não com o objetivo de nele permanecer e nem mesmo de se projetar ao lugar em que já esteve, mas de permanentemente ir além, de superar sua marca. Assim é feito, o que torna cada artigo único e complementar aos demais.

Mas esse vasto conteúdo precisa ser minimamente apresentado; e para ser coerente com as alusões à cultura helênica, opto por fazê-lo percebendo na obra, não por acaso, quatro aforismos, semelhantes aos que se inscrevem nos templos em que atuam os oráculos, como se fossem máximas puramente metafísicas, mas que, se bem observadas, constituem-se em orientações úteis e até pragmáticas. Tais sentenças – que não constam literalmente no livro e, portanto, são inferências de responsabilidade minha – estão dirigidas ao campo da cultura, observado em abstrato ou concretizado por seus gestores e demais agentes, e penso que poderiam ser assim enunciadas: conhece-te a ti mesma; prepara-te para a vida; serve aos teus propósitos; e certifica-te das tuas potencialidades.

O primeiro dos aforismos – *conhece-te a ti mesma* (idêntico ao do Templo de Delfos) – tem dois direcionamentos claros: um que admoesta para a dimensão conceitual da cultura, instigando que se tenha consciência do aspecto em que é enfocada no seu manuseio, devendo-se observar se ela está sendo encarada em sua dimensão sociológica, entendida como aquela que “se refere a um conjunto diversificado de demandas profissionais, amadoras, institucionais, políticas e econômicas, o que torna visível e palpável” certa política cultural, ou em sua dimensão antropológica, a partir da qual os indivíduos “elaboram seus modos de pensar e sentir, constroem seus valores, manejam suas identidades e diferenças, estabelecem suas rotinas”, ou seja, algo tão plural e difuso que leva à conclusão de que “as políticas culturais, isoladamente não conseguem atingir” essa dimensão, por ser um encargo cuja grandiosidade demanda a atuação “de um consórcio de instâncias diversificadas de poder”.

Essa dimensão embute um segundo direcionamento, alimentado pelo chamado de que a cultura seja conhecida além dos critérios conceituais que passeiam pela epistemologia e pela filosofia, adentrando em algo mais

pragmático e palpável, que são informações resultantes de pesquisas nesse campo, para detectar os recursos, as carências, os equipamentos e as pessoas que o circundam e permeiam. Mas mesmo esses métodos do (auto) conhecimento cultural não deixam de enfrentar embates, sendo que “um dos maiores problemas desses modelos é a distância entre a lógica política, que funciona a curto prazo, e a da pesquisa, que pressupõe o médio ou o longo prazo”.

Para a cultura, o conhecer-se leva ao segundo aforismo que é *prepara-te para a vida*, cuja atitude que melhor o materializa consiste em investir em formação, que deve ser direcionada tanto para quem tem a responsabilidade de gerir as políticas culturais como para quem frui ou deveria fruir de seus resultados; mas esses papéis não são vistos de forma compartimentada. Relativamente aos gestores, a partir do relato de algumas experiências pedagógicas direcionadas a prepará-los para o sistema e para o plano nacional de cultura de um país continental e multicultural, a autora externa a convicção de que “a flexibilidade é o que permite a adequação às realidades locais e a articulação de conteúdos teóricos críticos e práticos metodológicos”. Quanto à formação para o fruir cultural, Isaura vai muito além da primária ideia de fidelização de espectadores, ao revelar que “no paradigma da democratização da cultura há uma tendência a considerar a população apenas como público, e não como participante ativa da vida cultural”, status que adquire na perspectiva da democracia cultural.

O mote distintivo que é feito entre democratização da cultura (calçada na ideia aristocrática de fazer chegar a cultura a todos) e democracia cultural (alicerçada na convicção democrática de que as políticas culturais devem decorrer de uma construção coletiva), aliás, é o que mais fortalece a máxima *serve aos teus propósitos* que, para as políticas culturais, alguns são instrumentais e outros finalísticos, estando entre os primeiros o planejamento, a racionalização e a partilha de responsabilidades, mas todos em função de um objetivo maior que é o pleno exercício da cidadania cultural.

Mas a própria ideia de cidadania cultural não é um fim em si mesmo; quando observada na sintaxe da vida em sociedade, comuta-se também em instrumento que torna inteligível o último dos aforismos por mim percebidos na obra: *certifica-te das tuas potencialidades*. Essas potencialidades perpassam certa tríade que recentemente animou muitos debates sobre as dimensões da cultura, sendo uma cidadã, outra simbólica e a terceira econômica, todas vistas e revistas pela autora de forma crítica e experimentada, ao ponto de, por exemplo, sobre a inebriante e profusa onda de difusão da economia criativa, induzi-la à observação perspicaz de que “mais que diante de novos temas, estamos hoje diante de um novo olhar sobre questões que sempre estiveram presentes”.

Deste modo, pela experiência, profundidade, abrangência e diversidade, a obra de Isaura Botelho certamente funcionará como um oráculo científico para os que estudam ou de algum modo se relacionam com as políticas culturais, e nisso está, ao menos em parte, outra semelhança dela com Cassandra. A grande diferença entre ambas é que Isaura leva a vantagem de já gozar da confiança das comunidades científica e cultural, o que rende como resultado muita credibilidade para os resgates históricos, as partilhas contemporâneas e os prognósticos para aquilo que se projeta em termos de políticas culturais.

ENTREVISTA COM NUNO RAMOS¹

CPF: Grande parte do público ainda se sente agredida pela arte contemporânea, ao ponto de se questionar se algumas obras de arte devem ser assim consideradas. Como lidar com essa questão?

Nuno Ramos: Eu não sei se concordo muito. Acho que nunca a arte contemporânea foi tão massiva quanto hoje. Quer dizer, a gente está tendo um evento que é a Bienal, onde alguma coisa em torno de um milhão de pessoas vai passar, são números impressionantes. Algumas exposições, como a daquele Ron Mueck... Eu acho que há um sentimento desse tipo que você descreve nesses eventos que tem muita coisa, Bienal em geral, que você tem cem artistas, setecentas obras. Dentro disso, é claro que talvez trinta por cento valha a pena. Não que a seleção do passado seja inteiramente justa, mas dos trezentos pintores impressionistas, a gente olha para doze, não é? Agora na arte contemporânea, você olha para os trezentos. Então diante de uma situação um pouco exaustiva, as pessoas dizem: “Eu não entendo nada”, mas eu não sei, eu acho que a arte é como a música, é como qualquer outra arte, ela bate ou não bate, mas acho também que obviamente não existe acesso a arte nenhuma sem alguma mediação, não é? O que a gente vive hoje é que as instâncias de mediação são extremamente prolixas, profícuas e impositivas. Quer dizer, você entra em uma instituição, logo vem a arte-educação, o orientador de não sei o que, as normas de segurança, é um circo de mediação física, porque os museus morrem de medo de sofrer processos, então o próprio corpo do expectador é posto em uma posição totalmente orientada, você tem um negócio comportamental, meio Pavlov. Muito da arte contemporânea exige uma bula, você precisa saber que aquilo vem de tal lugar, que aquele líquido que você está vendo na verdade são as lágrimas que o performer chorou não sei quando. Isso me parece totalmente razoável: você tem que jogar com isso. É como um jogo, você tem que saber um pouco. Dentro disso, eu acho que você vai ou não vai, quer ou não quer, deu ou não deu, gostou ou não gostou, quer dizer, eu acho que o público precisa ser ativo, mas ativo mesmo. Não há tragédia maior para o artista do que a neutralidade do público. O que eu acho que existe é uma certa crise de recepção da obra. Quer dizer, a obra, quando chega ao público, já está carregada demais de discurso, situação física. Muitas vezes você está em um megaevento que tem um conceito, aí você vai ficar pensando: “O que aquele conceito tem a ver?”. Não tem nada a ver, é um blá, blá, blá infundável até você chegar e olhar uma coisa. Então eu acho que era melhor reduzir um pouco essas mediações.

¹ Artista plástico e escritor.

Não tenho nada contra escolas terem um cara que fale uma coisa, mas acho que tem que deixar o bicho solto.

CPF: Como você vê o futuro do museu? Como programa lúdico? Como instância legitimadora, um lugar que aprisiona a arte?

Nuno Ramos: A arte tem que estar em algum lugar, não é? Inhotim, para mim, é uma experiência de sucesso. Eu acho que ela consegue replicar bem a situação espacial da obra, quer dizer, eu acho que uma coisa que divide um pouco a obra moderna da contemporânea é que a obra contemporânea quase sempre tende a uma literalidade em relação ao espaço onde ela está. As obras são muito pensadas para lugares específicos. Isso não quer dizer que a obra nunca mais possa ser reproduzida, mas quer dizer que quando ela for montada uma segunda vez, ela tem que enganchar nesse novo lugar. A outra coisa legal é que eu acho que ela tem muita obra do mesmo artista. Em geral o que a gente vê hoje é uma certa redução do papel individual em nome de um papel de época ou de uma questão geral. Mesmo instituições grandes como o MoMA hoje eu acho que tem uma abertura muito maior para a época e uma diminuição do papel dos indivíduos geniais nessa época. Você pega uma coisa mais sociológica no acervo deles e menos uma sala espetacular de um ou dois artistas. Há uma espécie de abafamento desses picos individuais, que são os artistas excepcionais. Agora, de todo modo, eu não sei responder isso porque acho que é um negócio enorme. A arte contemporânea mexe com valores e uma potência de grana que é tão grande, que os institutos não estão dando conta disso, quer dizer, a verdade é que as obras de alguns artistas hoje valem mais do que um prédio inteiro. Para aonde isso vai? Eu não sei, é um negócio muito louco, acho que é um tema forte, é uma certa redução da experiência da arte, é uma experiência de divertimento, que parece que também precisa ter, não é? Você precisa se divertir. Eu acho que as grandes instituições são muito espetaculares, o próprio prédio, são prédios narcísicos. Aquele prédio que em si mesmo vai engolindo as obras que ele expõe, então a própria obra migrou para a arquitetura, que tomou um pouco o lugar dela, enfim, é um mundo complicado, esse.

CPF: Qual é o papel da crítica para você? Parece que no Brasil existe um descaso para a crítica, como se ela fosse uma coisa menor e a crítica muitas vezes é acusada de ser elitista, preconceituosa. Desde aquele comentário de que o crítico é um frustrado até o discurso de que ele acaba julgando segundo padrões subjetivos ou elitistas.

Nuno Ramos: Eu acho que justamente o que não se faz mais é julgar segundo parâmetros, de algum modo, subjetivos, elitistas ou não.

Ninguém mais julga obra. Ninguém mais diz: “Essa obra é boa, essa obra é ruim”, porque você estaria sendo preconceituoso com isso, com aquilo, com questões geográficas, étnicas, de gênero, logo te pegam, então o juízo de gosto, que seria, digamos, o patrimônio iluminista kantiano que vem lá da melhor razão, isso foi espatifado, denunciado de todos os modos, e hoje a crítica está na defensiva, ninguém mais julga. Eu acho que hoje a crítica joga com as instituições, acompanha questões políticas, mas a tal autonomia da obra de arte, que é o tema, digamos, modernista por excelência, foi denunciado de todos os modos, espatifado de todos os modos, e a gente está fora disso. Quer dizer, a obra seria tudo, menos autônoma. Ela estaria respondendo a origens e tal. Eu só acho que obra nenhuma cabe nisso. Eu entendo que há o interesse de você achar a origem de uma obra, mas ela tem que dar um salto triplo sobre isso, ou vai coincidir com o documento, quer dizer, a obra nunca é um documento, acho que a nossa época às vezes confunde um pouco as duas coisas. Acho que esse é um pouco o papel da crítica, entender o que é essa mensagem, o que um signo em aberto, pintado no século XVII, consegue lançar para um olho do século XXI.

CPF: Ainda é recorrente esse discurso da dicotomia entre arte e mercadoria. Como você lida com isso?

Nuno Ramos: Eu acho óbvio que a verdade de uma obra de arte não é o valor de mercadoria dela, não é? Quer dizer, isso seria supor uma correspondência entre uma coisa e outra que não me parece existir. Há ótimos artistas valendo nada e péssimos artistas valendo muito. O mercado de arte mudou muito a arte, às vezes para bem, às vezes para mal. A arte americana boa dos anos 60, arte pop, foi toda feita com o mercado vindo e foi muito interessante. Acho que seria difícil a pop existir sem o nascimento do mercado em um outro nível. Acho que essa presença do mercado não é avessa, até ao contrário, em geral traz mais arte boa. O capitalismo sempre foi um centro de apostas, um centro de expectativas. Parte do capital é expectativa, não é só uma coisa real. A arte está nesse lugar também, a expectativa com o Nuno Ramos, ele é um cara subindo ou é um tiozinho que vai despencar? Isso é uma apostinha que está em nível de formiguinha em torno de mim, mas que é gigantesca em outros caras que estão movendo milhões. Eu não vejo como sair dessa... A gente vai ter que fazer arte boa com isso.

CPF: Como você retrata episódios de violação de direitos humanos sem ser ofensivo para as pessoas que você não pretende ofender?

Nuno Ramos: Isso é uma pergunta sem fim, não é? O primeiro que fala isso, que eu saiba, é o Adorno, que diz que Auschwitz é... não existe

atrocidade maior do que tentar poetizar, representar Auschwitz. Mas quem lê *É Isto Um Homem*, do Primo Levi - eu até fiz uma obra com isso -, eu acho que sente a dignidade daquilo e a missão que ele, Primo Levi, se deu, em relação à memória daquilo que ele viveu. É um livro extraordinário, é de longe o melhor livro dele, eu acho. A outra grande obra que está saindo agora aqui é a do Chalamov, *Contos de Kolimá*, sobre o gulag. É uma experiência em que ele ficou vinte anos preso e escreveu nos anos 50. É mais recente, mas é igual também, onde a matéria do sofrimento está altamente dignificada, então eu acho que é possível fazer isso. Agora, nos dois casos que eu citei, são obras de memória, não é? Eu não tenho memória do que aconteceu no Carandiru. E também, para ser franco comigo, não me meti nisso muitas vezes, quer dizer, eu fiz essa, fiz essa do *El Olympo* e propus, ganhei, mas nunca construíram, um monumento lá na Parque de la Memoria aos desaparecidos políticos (*a maquete está no saguão do Centro Cultural Maria Antônia - SP*). Eu não cobraria nunca do autor o direito biográfico de falar aquilo no sentido de que só pode falar da escravidão quem é descendente de escravos, só pode falar da opressão feminina quem é mulher, isso eu acho de uma estupidez sem fim. Eu acho que o que decide é a obra. Eu acho o contrário, acho que arte é contágio, quer dizer, a gente tem que ir ao contrário, estimular isso, essa visão, e não separar. O que me parece hoje é que os grupos estão todos ofendísimos quando alguém cruza, alguém fala uma coisa sem pertencer ao grupo. E eu acho que isso é altamente conservador, acho que o interessante é justamente puxar isso o máximo possível, que haja parcerias, penetrações, eu acho que a cultura é uma suruba do bem, você tem que buscar isso, estimular, dar aditivos, fazer com que essas coisas aconteçam, esses saraus, esses rituais de fertilização. Eu acho que a cultura é isso, não tem que ter reinos onde um pode aqui, o outro não pode ali, o outro está aqui, não, espera, não fala daqui... Eu acho um pouco ridículo isso.

CPF: Como é o seu processo criativo? Você funciona sob provocação? Como uma ideia surge e acaba se concretizando em um projeto? Ou para cada linguagem, o processo criativo é diferente, no seu caso?

Nuno Ramos: Eu acho que tem um pouco das duas coisas. Tem um lado legal que é o de te chamarem para alguma coisa, então é interessante, aquela coisa dos urubus. A bienal me chamou, me deu aquele lugar, aquele vão, que foi um negócio importante para mim, pediu uma obra política. Aí você vai pegar no seu menu, no seu prazo, na grana que você tem, que você consiga levantar alguma coisa que caiba, não é? Então essa negociação entre o espaço, as possibilidades físicas desse espaço, as possibilidades de prazo e as possibilidades realmente decisivas de dinheiro, é muito difícil você ter esses dados todos. O quando, o onde e o quanto. Eu

sempre digo isso: são três coisas que você tem que ter. Quanta grana você tem, onde você vai expor e quando, quer dizer, sem isso, você não faz nada. Aí, para além dessas, tem conversa com curador, o perfil daquela instituição, os desejos de quem está próximo de você, às vezes a sua própria equipe quer muito continuar tal coisa, ou você, você quer pintar e não fazer tal coisa, enfim, aí vêm as outras coisas, mas essas três, são decisivas. Em literatura, acho que não, quer dizer, eu acho que eu não saberia atender a um pedido, tipo assim: “Vá para a cidade tal, fique um ano e escreva um romance”, eu não saberia fazer isso. Não seria do meu menu. Nada contra, mas eu não saberia fazer, então os meus projetos de literatura vão acontecendo, eu tenho sempre uns dois ou três rolando, e eu topo fazer ensaio sobre pedido. Fiz muito ensaio que me pediram: “Faz uma coisa sobre Nelson Cavaquinho”, eu pensei: “Será que dá?”, e fiz, “Faz uma coisa sobre Elliot”, eu fiz. Mas eu peço um tempo, aí cabe, se eu gostar do cara. Mas em ficção, eu não saberia. Eu tenho uma literatura meio estranha, não é? Não sei bem ao que aquilo pertence. Não funciona muito por aí. Artes plásticas, sim. Agora, o processo criativo é uma das coisas mais desinteressantes que existe. O nome já é desinteressante, processo criativo, quer dizer, já mostra que está errado. Porque eu acho que as pessoas diminuem quem olha de fora, porque um artista tem um cotidiano, você não é iluminado todos os dias por um raio fulgurante que faz você ser artista: você está lá, com o seu papel aberto, aí você inventou um negócio, aí você vai, uma hora, vai fazendo, e aquilo tem um desencanto também, não é? Então o processo criativo geralmente é besta, sabe? Se eu for falar do meu dia a dia, eu vou todos os dias ao meu ateliê, quando estou fazendo peças do tipo desenho e pintura, porque aí eu faço lá. Quando eu estou fazendo instalações, em geral eu estou fazendo a produção disso, vou encontrar alguém não sei onde. O cara que faz as coisas para mim, o Allen, ele mora em Minas. Vou muito a Minas para fazer alguns testes ou ligo para o calculista, que é uma pessoa superimportante, a gente se reúne de novo, tem que fazer tal coisa, vai precisar da especificação do vidro: “O cara passou a especificação do vidro?”, “Passou”, “Então como é que fica? Pode três metros?”, “Não, dois e oitenta”, “Então muda aqui”, é esse tipo de coisa. Então essas instalações são feitas muito nesse lugar. Eu nem preciso ir ao meu ateliê, porque é mais telefone, computador, esse tipo de coisa. Quando dá, eu escrevo um pouco pela manhã, mas eu gosto de escrever um pouco em qualquer lugar, levo meu computadorzinho, às vezes no lugar mais idiota do mundo... Desenhar e pintar é parecido, você fica lá sozinho, no seu ateliê, um tempão e não tem assistente, alguém pode preparar a tinta, mas depois você fica horas sozinho, aí tem mais a ver, sabe? Compor é uma coisa assim também, em geral, no fim de semana eu pego, fico tocando o violão, aí faço as coisas que tenho que fazer. Componho com o Romulo, componho sozinho, também. Eu identifico compor com uma coisa como se

fosse escrever poesia sem rever. Quer dizer, eu, quando escrevo, revejo muito. São projetos muito macerados, eu fico um tempão reescrevendo, o Junco eu levei catorze anos. Eu acho que nunca fiz um projeto com menos de seis anos, e são livros pequenos. Uma coisa é essa, que eu estou falando de compor sem rever, que nas canções eu noto, porque depois, sei lá, você esquece como toca, o cara te mandou lá no arquivo, você fica lá, às vezes quando é em parceria, aí depois você perde aquele arquivo, para mim não dura muito tempo, na minha frente, então eu faço e está pronto, aí eu não revejo, então eu acho que todas as coisas que eu fiz, para mim são assim, eu gosto muito, detesto outros, e penso: “Eu preciso terminar, preciso refazer isso, nunca dá tempo”, aí grava e acabou. Já está assim, não dá mais tempo. A outra coisa assim são as nossas peças, que eu chamo de fala, que são muitas vezes textos que eu faço para esculturas. Tem umas oito, nove. Aquele do sabão, aquele dos burricos, o ai de mim, enfim, é uma série, que eu escrevo pensando em uma escultura que vai ter vozes. Eu nunca fiz teatro mas fiz muito monólogo, diálogo dramático nas minhas peças, aí usei atores incríveis, Helena Ignez, Luís Melo, enfim, o Gero Camilo, eu tive essa experiência, e é um texto que eu não reescrevo, também porque a exposição está sempre chegando, está acabando o tempo, eu escrevo e vai. Então são dois momentos muito mais soltos nesse sentido, do que os livros que eu fiz, que são livros muito mais cheios de cuidado e superego.

CPF: O uso de animais em instalações é bastante controverso. Qual é a sua experiência em relação a isso?

Nuno Ramos: Eu usei animal vivo duas vezes, que foram os burricos e os urubus. Nas duas, eu notei um negócio que achei super atraente, que é que o animal põe a obra no tempo dele, que não é o tempo do espectador. Isso foi uma coisa que eu gostei muito nas duas. Quer dizer, naqueles urubus, ele está naquela zona, aquele monte de gente. Antes dos protestos, e depois, com os protestos, e aqueles urubus ali, mas parecia uma outra temporalidade mesmo, o que eu acho que é verdade, o tempo deles não é o da nossa história, eles têm o negócio deles ali. Então isso foi uma coisa que me atraiu demais, fazer uma obra que de certa forma estava de costas para o público mesmo. Quer dizer, ao contrário de uma obra onde você entra dentro e participa, essas obras com bichos, para mim elas têm um negócio que o público está de certa forma olhando um bicho que está de costas para ele, que está em si mesmo, não está nem naquele espaço exatamente, nem no fluxo do mesmo relógio. O urubu também tem um negócio, azarando a gente, eles ficam lá olhando assim e tal, então eu acho que por isso que não faço mais obra com bicho. Não vai. Quer dizer, eu não vou nunca conseguir falar do que eu quero, se eu fizer. Eu posso ter todas as licenças, não sei, talvez em outro lugar, não é? Os caras pegaram um

galgo lá na Espanha, tinham todas as licenças, e ninguém se acorrentou à obra, então pode ser que fora do país, dê. Esse negócio, eu acho que não dá mais. Sabe que bicho eu usei agora? Peixe. Eu agora, lá em Minas, fiz dois aquários e aí, pode. Ainda dá. Daqui a pouco, não vai poder também.

CPF: Além da utilização de animais, há ainda a questão de algumas obras de arte poluírem, criarem resíduos. Isso também cria limitações, não é?

Nuno Ramos: É, não pode falar de pedofilia, não pode não sei o que, e daqui a pouco... É curioso. E que estranho porque a arte moderna é um pouco a exceção e o fundo denunciador da vida burguesa, então você vai ver uma peça do Ibsen, a estrutura familiar está denunciada, digamos assim, pela obra de arte. Ela seria o caso da exceção que venceria a hipocrisia. Hoje é ao contrário, a obra exemplar é a obra de arte. O momento exemplar da vida é a obra de arte, todo mundo é bom, todo mundo é correto, quer dizer, ela está feita sobre modelos ecológicos, não agride, quer dizer, ela é um momento exemplar. Já me perguntaram muito: “A arte não é exemplar?”, é claro que não. Ela não é exemplo de nada, pelo amor de Deus, não. Mas eu acho que hoje muita coisa vai nesse sentido, da obra dar o exemplo do comportamento ecológico, sexual, etc.

CPF: Quais são as principais transformações pelas quais passaram as bienais em relação ao seu papel?

Nuno Ramos: A bienal está mudando muito, não é? A gente está falando de um momento que eu não sei se entendo bem o que está havendo. Quando eu comecei, acho que tinha duas coisas muito fortes. Uma, é que era um momento público das artes visuais, coisa que eu acho que ainda é o momento mais público, tirando uma exceção ou outra, a bienal é massiva e tal. E era muito uma coisa de trazer uma coisa internacional para cá em uma época em que se viajava muito menos e em uma época em que o acesso à informação era difícil, não tinha internet, então você vinha com o catálogo de alguém, aquele catálogo circulava entre os amigos e voltava para você, então ela tinha essa função cosmopolita e tinha a função de tirar do feudo, aquela exposição em que vão quarenta pessoas, e botar em uma dimensão mais pública. Eu acho que essa ideia cosmopolita um pouco acabou ou mudou, no sentido de que na bienal você tem mais chance de ser visto por um curador ou por uma galeria, mas não é mais como era antes, que você via a obra que você nunca tinha visto. Acho que isso existe, mas não é tão forte. E a coisa pública também não é tão única mais: há várias exposições que passam a ocupar um espaço público maior, outras instituições que têm isso e tal. Há uma figura nova que é o curador, quer

dizer, eu repito: isso acompanhou a minha existência como artista. Quando eu comecei, o curador era menos intenso. A participação dele, a formação e tal. Você ia à bienal para ver um artista. Hoje, você vai para ver o que tal curador fez, quer dizer, quando a Guernica veio para cá, era a bienal... acho que hoje em poucas vezes você lembra das bienais como bienais de uma obra. Talvez a minha seja, a coisa dos urubus. Pena que não é tanto pela obra, mas pela polêmica, mas de fato ela vai ficar um pouco a bienal dos urubus, todo mundo me fala isso, mas não é nem tanto pela obra, quanto pela zona que aquele negócio criou ali dentro. Então eu acho que todas as bienais estão um pouco em crise. Elas conseguem menos dar conta de uma espécie de espírito da época, que elas antes tinham mais chance. Eu acho que está muito mais veloz do que elas, e estão todas buscando um novo destino. Há muito mais bienais do que havia, antes você tinha três, quatro grandes, e mais umas duas, três menores. Você tem dezenas de bienais pelo mundo todo, algumas com chance de fazer uma coisa melhor do que outras, mas as que ainda guardam lugar de mais força é a Documenta de Kassel, porque é de cinco em cinco anos e eu acho que ali ainda tem, digamos assim, uma coisa mais especial. Veneza, que era o outro ponto, é muito inconstante, às vezes faz sentido, às vezes é uma coisa que ninguém nem liga. Então eu acho um pouco que a obra, se a gente fosse dividir entre a produção e a recepção, eu acho que há uma crise maior de recepção do que de produção, embora eu não tenha certeza de nada do que eu estou dizendo. Eu acho que a recepção da obra de arte hoje é muito mais frágil e muito menos inventiva e mais careta do que deveria ser. Eu acho que ela ainda trabalha muito com modelos antigos. A própria bienal talvez seja um modelo que talvez fosse melhor haver exposições menores, de seis em seis meses, do que uma exposição grande de dois em dois anos, não é? Eu não sei, sinto muitas vezes um certo abafamento, acho que muitas vezes o artista não está dando tudo, nesses momentos grandes tipo bienal. Os artistas me parecem todos um pouco menos do que poderiam, talvez havendo menos gente, pudesse realmente soltar o cara, não é? Porque os detalhes são tudo, na vida como na arte. Na arte, mais do que na vida ainda. Eu acho que é difícil para as instituições, dada a demanda, a voracidade, a velocidade, a pressão dos temas, é difícil de conseguir realmente puxar os artistas para o seu máximo, o que eu acho que, qualquer que fosse a escolha, deveria inserir essa meta, assim como em um time de futebol, qualquer que seja, você tem que fazer o cara jogar na posição e condição que ele renda, não é?

HISTÓRIA NATURAL

Mariana Carrara

Os visitantes de hoje têm mochilas amarelas e alturas muito variadas, não entendo como podem ter a mesma idade e tantos tamanhos, são inquietos e podem derrubar os frascos, apontam uma raposa empalhada e perguntam se é pré-histórica, não sei se estou pronta pra tudo isso, não já, talvez eu precisasse de mais um mês, pelo menos mais um mês. Esta é uma aranha, mas não, não é uma aranha qualquer.

Peço silêncio, não estão interessados na aranha porque é pequena, digo que essa aranha costuma aparecer embaixo do travesseiro das crianças que fazem barulho no museu. Tento rir, tento rir uma risada doce e ela não sai como eu esperava, sai como um complemento sinistro da minha ameaça. Todos me escutam e já não sei se tenho algo bom para narrar.

Esta aranha alimenta seus filhotes muitos dias com a própria comida, a comida que ela tira da barriga sem nem aproveitar. As crianças me olham com nojo, têm nojo das suas mães, da comida já engolida pelas suas mães. Digo que eles também comeram mais ou menos assim por nove meses e tento rir de novo, eu precisava de mais um mês, pelo menos um mês. Mas depois, para que os filhos fiquem de fato muito grandes e muito fortes, ela abre todos os braços e se entrega aos filhotes que devoram a mãe aranha, pedaço por pedaço, e ela vai morrendo feliz, porque ela sabe que agora sim eles têm tudo que necessitam, eles precisam dela assim, morta, digerida.

As crianças estão sentadas em volta de mim, os olhos variam de mim para o vidro com a aranha. Também devoram as mães, de alguma maneira, tenho certeza, as mães estão agora no calor lá de fora numa sala abafada dobradas sobre uma mesa calculando o mês, calculando o que vocês devoram por mês, e o que vai sobrar dela depois de tudo que vocês comerem. Este outro aqui, pequenino, é o piolho do mar, e a mamãe piolho do mar também tem uma história difícil.

Quando vão nascer, os filhos começam a comer a mãe, por dentro, mordem e rasgam e engolem cada camada da mãe até que ela já não exista e, então, eles nasceram.

Aqui temos o Polvo Gigante do Pacífico. Eles se animam com qualquer coisa que seja gigante, os calçados em sinfonia no emborrachado do piso, às vezes encolho os ombros achando que podem cobrir os ouvidos, não suporto o arranhão das solas no piso, não consigo. Um menino coloca as duas mãos no vidro do polvo e não quero repreender nada, quero que toquem em tudo, são animais mortos, encostem em tudo, esse museu é pra vocês, pra vocês tocarem essa morte que é bonita porque tem formol, tudo fica muito

bonito no formol.

A mãe Polvo Gigante do Pacífico fica muitos meses do lado dos ovos. Ela precisa passar os tentáculos o tempo todo em volta deles pra fazer circular a água e impedir que se encham de algas. Mas isso toma todos os segundos do dia e ela não pode ir atrás de comida, nem por um minuto. Algumas têm tanta fome que chegam a comer um dos braços. Depois de meio ano ali na toca, acariciando os ovos, sem comer, finalmente ela vê nascerem os primeiros filhos, e no seu último suspiro ajuda a nadarem na direção certa, e cai morta, exausta, os cem mil ovos eclodindo por cima.

O que a mãe polvo faria se ainda tivesse forças e visse os filhos nascerem direto para a boca de um tubarão, o que ela faria, será que se revestiria de instintos e sobreviveria mais esse minuto para espiralar os tentáculos em hélice na boca do tubarão tentando arrebentar os dentes mas em vez disso apenas esfacelando as ventosas, difícil dizer o que faria essa mãe se estivesse passando o aspirador e visse um dos cem mil filhos em cima do móvel, assim muito perto da janela, não se sabe nem como pode ter conseguido subir ali, na verdade ele está exatamente na janela, mas existe o aspirador e um segundo é muito rápido, será que ela decidiria gritar por trás do barulho do aspirador, ou ela primeiro desligaria o aparelho, um dos tantos tentáculos alcançaria o botão muito depressa, a tempo de gritar que não, o filho não pode avançar nem mais um passo, ou será que ela largaria o aspirador e correria, mas um segundo é muito mais depressa que isso, a boca do tubarão arreganhando num buraco imenso, a mãe polvo não chegaria a tempo, talvez fosse melhor apenas morrer instantaneamente, de exaustão, em cima do barulho do aspirador que continuaria a serpentear contra as paredes do corredor no seu fôlego quente.

Isso nunca teria acontecido com a Mãe Polvo, talvez fosse isso que estivesse querendo me dizer o delegado, certamente era isso que ele me dizia enquanto eu girava tarde demais os meus oito tentáculos incrédulos perguntando onde estava o corpo como se isso tivesse alguma importância, porque a mãe polvo fica ali, o tempo todo colada neles, e nada pode acontecer, não descuidam nem para comer, os filhos não podem nadar para janelas nenhuma, é preciso ter oito braços, é preciso comer os próprios braços e estar muito perto, jamais junto do aspirador tão obstinado em tragar, sugar escandalosamente as impurezas todas, escondendo no seu resfolegar o som de uns pés pequenos em prateleiras, o ruído de uma escada imprudente no metal de uma banquetta, posso imaginar o som da banquetta vacilando no piso, o som que faz o desequilíbrio, esse som a mãe Polvo escutaria, ali bem perto dos ovos, o aspirador quieto sufocando engasgado no fundo do oceano.

As mães que passam aspirador e não escutam precisam voltar ao

trabalho depois de um mês, apenas um mês, não dois, não três, menos tempo que a Mãe Polvo Gigante do Pacífico passa acariciando os ovos vivos, porque se estivessem mortos ela sairia dali imediatamente e cuidaria da sua vida. Ninguém protege ovos mortos.

Temos também estes gansos, meninos, olhem para o lado de cá. A mãe precisa pôr os ovos num penhasco muito, muito alto, porque é o único lugar que os predadores não alcançam. As crianças mordem as unhas enquanto exibem o vídeo, a cena do salto, os pais já voaram lá pra baixo, é a vez dos filhotes, os irmãos ensaiam, muitos gritos agudos na cara do abismo, as asas minúsculas numa agitação inútil, até que enfim arriscam, um pulo impossível, cinco minutos de queda, a cabecinha em cambalhotas nas rochas a cada dez metros, os pais com os pescoços erguidos contando as perdas, estimando as dores, depois esperando pra ver quais deles se levantam, se algum vai se erguer das pedras e segui-los, por muitos anos, porque é pra isso que eles têm de saltar, pra que pelo menos um deles siga vivo, crescendo bonito, muitas penas e plumas, até que fique tão grande e forte que mesmo quando se instalar o alarido implacável de um aspirador, e a janela se escancarar nas suas vertigens urbanas, ele apenas abra os braços e, em vez de morrer, voe.

