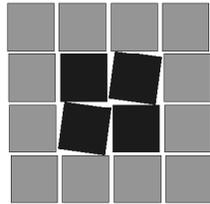


REVISTA DE CIÊNCIAS SOCIAIS



Sociologia e Artes Visuais

APOIO



Universidade Federal do Ceará
2010

Revista de Ciências Sociais
Volume 41 – Número 1 - 2010

Publicação do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará

Membro da International Sociological Association (ISA)

ISSN.BL 0041-8862

Comissão Editorial

Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes, Irllys Alencar Firmo Barreira e Maria Sulamita de Almeida Vieira

Conselho Editorial

Bela Feldman-Bianco (UNICAMP), Céli Regina Jardim Pinto (UFRGS), César Barreira (UFC), Fernanda Sobral (UnB), François Laplantine (Universidade de Lyon 2), Inaiá Maria Moreira de Carvalho (UFBA), Ismael de Andrade Pordeus Júnior (UFC), Jawdat Abu-El-Haj (UFC), José Machado Pais (ICS, Universidade de Lisboa), Linda Maria de Pontes Gondim

(UFC), Lucio Oliver Costilla (UNAM), Luiz Felipe Baeta Neves (UERJ), Manfredo Oliveira (UFC), Maria Helena Vilas Boas Concone (PUC-SP), Moacir Palmeira (UFRJ), Ruben George Oliven (UFRGS), Ralph Della Cava (ILAS), Ronald H. Chilcote (Universidade da Califórnia), Véronique Nahoum-Grappe (CNRS).

Edição

Projeto gráfico: Fernanda do Val
Editoração eletrônica: Val Macêdo
Revisão: Sulamita Vieira

Endereço para correspondência

Revista de Ciências Sociais
Departamento de Ciências Sociais
Centro de Humanidades – Universidade Federal do Ceará
Av. da Universidade, 2995, 1º andar (Benfica)
60.020-181 Fortaleza, Ceará / BRASIL
Tel./Fax: (85) 33-66-74-21 / 33-66-74-16
E-mail: revistacsufc@yahoo.com.br

Publicação semestral

Solicita-se permuta / Exchange desired

Revista de Ciências Sociais. V. 1 – 1970 –

Órgão oficial do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará.

1 – Ciências Sociais

I – Universidade Federal do Ceará. Centro de Humanidades. Departamento de Ciências Sociais. Programa de Pós-Graduação em Sociologia.

CDU 3 (05)

SUMÁRIO

05 Nota Editorial

Dossiê: **Sociologia e Artes Visuais**

07 **SOCIOLOGIA E ARTES VISUAIS (Apresentação)**

Lígia Dabul

09 **IDENTIDADE E PERTENCIMENTOS: REFLEXÕES SOBRE A FILMOGRAFIA DE AFONSO BRAZZA**

Alice Fátima Martins

17 **A IMAGEM FOTOGRÁFICA COMO OBJETO DA SOCIOLOGIA DA ARTE**

Silas de Paula e Kadma Marques

27 **DO MODERNO AO CONTEMPORÂNEO: UMA PERSPECTIVA SOCIOLÓGICA DA MODERNIDADE NAS ARTES PLÁSTICAS**

Maria Lúcia Bueno

48 **TÔ MALUCO, MAS TÔ EM OBRA: A TRAJETÓRIA DO ARTISTA MODERNO E AS REPRESENTAÇÕES DA LOUCURA**

Patrícia Reinheimer

67 **PRETÉRITO DO FUTURO: O MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO E SEU PROJETO DE MODERNIDADE**

Sabrina Marques Parracho Sant'Anna

87 **ANTROPOLOGIA & ESTÉTICA: O STATUS QUÆSTIONIS**

Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes

Artigos

114 **RECRIAÇÃO DE ESPAÇOS SIMBÓLICOS: O SERTÃO NA CIDADE**

Irlys Barreira e Sulamita Vieira

129 **OS HOMENS DA VIDA: REDESENHANDO AS (IM)PERMANÊNCIAS**

Francisca Ilnar de Sousa

Resenhas

157 **O DEBATE SOBRE A FELICIDADE NA SOCIEDADE LÍQUIDO-MODERNA,** de

Zygmunt Bauman

Geísa Mattos

162 **INTERVENTIONS,** de Noam Chomsky

Antonio Caubi Ribeiro Tupinambá

CONTENTS

05 Editorial note

Dossier: Sociology and visual arts

07 **SOCIOLOGY AND VISUAL ARTS (Presentation)**

Lígia Dabul

09 **IDENTITY AND AFFILIATIONS: THOUGHTS ABOUT AFONSO BRAZZA'S FILMOGRAPHY**

Alice Fátima Martins

17 **THE PHOTOGRAPHIC IMAGE AS AN OBJECT OF SOCIOLOGY OF ART**

Silas de Paula e Kadma Marques

27 **FROM MODERN TO CONTEMPORARY: A SOCIOLOGICAL PERSPECTIVE OF MODERNITY RELATED TO PLASTIC ARTS**

Maria Lúcia Bueno

48 **I'M MAD, BUT I'M WORKING: THE TRAJECTORY OF THE MODERN ARTIST AND THE MADNESS' REPRESENTATIONS**

Patrícia Reinheimer

67 **THE FUTURE: THE MUSEUM OF MODERN ART IN RIO DE JANEIRO AND ITS PROJECT OF MODERNITY**

Sabrina Marques Parracho Sant'Anna

87 **ANTROPOLOGY & AESTHETIC: THE *STATUS QUÆSTIONIS***

Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes

Artigos

114 **RECREATION OF SYMBOLICAL SPACES: THE "SERTÃO" IN CITY**

Irllys Barreira e Sulamita Vieira

129 **MEN OF LIFE: REDRAWING THE (IM)PERMANENCES**

Francisca Inar de Sousa

Resenhas

157 **THE DISCUSSION ABOUT HAPPINESS IN LIQUID MODERN SOCIETY**, by Zygmunt Bauman

Geísa Mattos

162 **INTERVENTIONS**, by Noam Chomsky

Antonio Caubi Ribeiro Tupinambá

NOTA EDITORIAL

Nesta edição, contamos com a valiosa colaboração da professora Lígia Dabul, da Universidade Federal Fluminense: ela nos presenteou com um **dossiê**, reunindo um conjunto de artigos de especialistas, analisando diferentes expressões de artes visuais, de uma perspectiva sociológica, de acordo com a qual a arte e a sua inserção no universo das relações sociais são vistas sob nova concepção, conforme explicado por Dabul na *Apresentação* que se segue nas próximas páginas. Integra também o *dossiê* o artigo de Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes, intitulado *Antropologia & estética: o status quæstionis*.

A Comissão Editorial

SOCIOLOGIA E ARTES VISUAIS

LÍGIA DABUL¹

A reunião de artigos que compõem o dossiê *Sociologia e Artes Visuais* é fruto do crescente envolvimento que pesquisadores brasileiros vêm tendo com essa área de investigação das ciências sociais. São trabalhos com interesses sociológicos sobre fotografia, cinema e as chamadas artes plásticas que, longe de uma amostra representativa do que no Brasil vem sendo feito, de algo como repertório de temáticas ou recursos teóricos predominantes, consistem em notícias de perguntas que cientistas sociais brasileiros vêm se fazendo e dos resultados de pesquisas que têm desenvolvido sobre as artes visuais. De fato, alguns dos trabalhos aqui apresentados foram dirigidos originalmente, noutras versões, para fóruns de pesquisadores com abordagens e objetos consideravelmente variados, congregados em espaços como grupos e mesas redondas de Sociologia da Arte ou Antropologia da Arte, cada vez mais frequentes no Brasil e já constitutivos de eventos promovidos por instituições científicas internacionais.

A diversidade de objetos e modos de aproximação da arte discutidos nessas ocasiões, impossível de ganhar síntese, atesta a riqueza do estudo das artes pelas ciências sociais, já porque, como de resto assistimos em tantas outras temáticas, não se prendem aos limites disciplinares tradicionais – por exemplo, os que poderiam distanciar sociologia e antropologia. Por outro lado, o aumento da inquietação frente às evidências do lugar central da arte na vida social e assim da sua investigação, correlaciona-se em boa medida com a especificidade de suas configurações no mundo contemporâneo. No artigo de Maria Lúcia Bueno, *Do moderno ao contemporâneo: uma perspectiva sociológica da modernidade nas artes plásticas*, é apresentado um conjunto importante de conjunções de processos fundamentais da arte – como os da globalização e segmentação da produção, de mecanismos sociais de consagração de obras e carreiras – como os que caracterizam o mundo moderno.

Em outro artigo, Sabrina Parracho Sant’Anna, ao comparar os diferentes projetos de modernidade que animaram os atores sociais envolvidos na criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e do MoMA de Nova York, também coloca em questão formas assentadas por meio das quais, por vezes automaticamente, temos pensado a modernidade. Em outra direção, Patrícia Reinheimer analisa processos examinados constantemente, e de diversas maneiras, por cientistas sociais. Em *Tô maluco, mas tô em obra: a trajetória do artista moderno e as representações da loucura*, a autora apresenta dados de pesquisa etnográfica e descreve situações históricas de trânsito de valores entre arte e psiquiatria, na análise das repercussões da noção moderna de *criação artística* junto às representações sociais da loucura.

Para além dos desafios trazidos pelas novas feições que fenômenos artísticos vêm adquirindo, essa disposição dos pesquisadores em definir e redefinir objetos deve-se à própria afirmação da arte como área estratégica de pesquisa da vida social, retomada, com mais e mais fôlego, à medida que investigações se multiplicam.

Como se poderá constatar na leitura dos artigos que se seguem, mais que a discussão da singularidade da arte e de fenômenos sociais específicos que têm existência no seu âmbito, trata-se sempre de estudo da arte como acontecimento da vida social, com os instrumentos das ciências sociais, e com intenções de contribuir para as discussões cruciais que hoje essas ciências vêm promovendo. Em *Identidade e pertencimento: reflexões sobre a filmografia de Afonso Brazza*, Alice Fátima Martins revigora o exame que há muito a sociologia da arte vem fazendo da tensão *invenção / padronização* que acompanharia, como noutras tradições artísticas, a criação em cinema, na análise de produção de cineasta *trash* (ou *cult*) cuja importância poderia passar despercebida.

A legitimação da arte como objeto sociológico não reduz, contudo, a vocação que antropólogos e

sociólogos, voltados para a pesquisa da arte, há muito demonstram ter para o debate com os próprios artistas e outros interlocutores de disciplinas que igualmente se voltam para a arte com interesse. No artigo *A imagem fotográfica como objeto da sociologia da arte*, Kadma Marques e Silas de Paula – tomando como referência, também, um rol grande de preocupações geradas noutras disciplinas que igualmente se perguntam sobre a natureza e o impacto das mudanças recentes na produção e usos da arte fotográfica – indicam a atualidade de proposições de Pierre Bourdieu acerca da fotografia, considerando-as adequadas para dar conta das inúmeras transformações e das constelações de formas e usos assumidos hoje pela imagem fotográfica.

Confirmando esse caráter dialógico do conhecimento gestado nas pesquisas sobre a arte como vida social, não por acaso, ao lado do crescente número de trabalhos sociológicos e antropológicos sobre o assunto, observa-se a presença, cada vez maior, de cientistas sociais nas páginas de publicações acadêmicas da chamada *área das artes*, em especial das visuais². Tal se deve também, em alguma medida, à importância da Universidade como espaço de formação e constituição de carreiras de artistas, fato indicado, no âmbito norte-americano, no texto de Maria Lúcia Bueno, mencionado anteriormente. Artistas situados na universidade, ou a ela relacionados, de fato acom-

panham o que em diversos outros âmbitos da vida social verificamos há algum tempo, com o contato dos atores sociais estudados pelas ciências sociais, com a produção e o raciocínio sociológicos sobre suas instituições, suas práticas e produtos. Formulações geradas em pesquisas passam a conformar seus objetos, ecoando nos discursos e análises, e também nas teorias que são construídas na sua dinâmica particular.

Ainda que atados a esse recorte específico, *Sociologia e Artes Visuais*, os cinco artigos trazem variadas e efetivas contribuições para o desenvolvimento dos debates e para recriar as questões que anunciam. Ao leitor, portanto, fazemos o convite para acompanhar essas cinco maneiras de, mais uma vez, a sociologia desencantar (e reencantar?), trazendo para o seio da vida social, artistas, suas experiências, seu público e obras, as idéias e representações que a seu respeito são construídas, e as instituições que as apresentam e guardam.

Notas

¹ Doutora em Sociologia. Professora do Departamento de Sociologia da Universidade Federal Fluminense.

² Ver, por exemplo, *Arte & Ensaios* da UFRJ, *Concinnitas* da UERJ e *Poiésis* da UFF, para citarmos apenas revistas de universidades do Rio de Janeiro.

IDENTIDADE E PERTENCIMENTOS: REFLEXÕES SOBRE A FILMOGRAFIA DE AFONSO BRAZZA

– *Agora vou partir, vou viver junto com os animais, eles não têm maldade no coração. (Dirige-se à mocinha). Vamos. Mas sempre tem a verdade. Nem Cristo escapou dos inimigos. Agora eu lhe pergunto: pra quê tanta violência? Pra quê matar, destruir a vida do próximo, sabendo que somos todos irmãos, na paz, na alegria e na tristeza. Meus Deus, eu não lhe peço perdão, por que isso eu não mereço, mas lhe peço: perdoe o resto do mundo. Deus escreve certo por linhas tortas.* (Personagem de Afonso Brazza; sequência final do filme *No eixo da morte* – 1997).

O cinema, como linguagem, instaurou uma sintaxe própria para a arte de contar histórias, sejam elas ficcionais ou não. Assim, instituiu-se indústria de narrativas e um dos principais filões de entretenimento, no decurso do século XX, tomando parte ativa do processo de globalização. Partindo de alguns centros produtores localizados no Ocidente, rapidamente estendeu-se para o Oriente, estabelecendo um trânsito pla-

ALICE FÁTIMA MARTINS*

RESUMO

Neste trabalho é proposta uma discussão, a partir da filmografia do cineasta Afonso Brazza, sobre os mercados do cinema, em particular no Ocidente, e a natureza de narrativas fílmicas cujos pontos de vista possam representar exercícios de contraponto aos cânones narrativos e às estruturas hegemônicas de produção e distribuição da indústria cinematográfica. Os filmes desse cineasta radicado em Brasília, soldado do Corpo de Bombeiros, podem ser pensados como narrativas radicais que, de modo lúdico, respondem aos excessos da indústria cultural e cinematográfica. Nessas narrativas, os signos e heróis das histórias contadas pelos outros são devorados antropofagicamente, assimilados, e recontados, em histórias próprias, que dizem de sua inserção no mundo, de seu pertencimento.

Palavras-chave: narrativa fílmica, indústria cinematográfica, pertencimento, Afonso Brazza.

ABSTRACT

In this paper, based on the filmography of Afonso Brazza, I propose some questions about the market of cinema, particularly in the West, and about the nature of many films narratives that may represent counterpoints to the patterns and hegemonic structures of production and distribution in cinematographic industry. The films made by this movie maker, in Brasília, Soldier of Fire Department, may be thought as radical narratives that, playing, interact with the excesses of cultural and cinematographic industries. In his narratives, the signs and heroes of stories told by others, especially by North American movies, are eaten anthropophagically, incorporated and retold, in new stories, telling about his own way into the word, and his belonging.

Keywords: filmic narrative, cinematographic industry, belonging, Afonso Brazza.

* Doutora em Sociologia (Universidade de Brasília – UnB), Professora permanente no Programa de Pós Graduação em Cultura Visual (Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás – FAV/UFG). Atualmente desenvolve projeto de pesquisa no Programa de Pós Doutorado em Estudos Culturais pelo PACC/FCC/UFRJ (Programa Avançado de Cultura Contemporânea / Fórum de Ciência e Cultura / Universidade Federal do Rio de Janeiro), com bolsa da FAPERJ (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro).

netário de fluxos de narrativas e contra-narrativas cujas histórias afirmam e questionam posições e pontos de vista, defendem e denunciam, reafirmam e negam relações de poder, chocam e entediam, omitem e explicitam, dissimulam, surpreendem, assustam, sempre alimentando imaginários, integrando, no continuum, as dinâmicas de (re) configuração das relações identitárias e de construção de sentidos.

Não por acaso, o cinema surgiu, como técnica e como linguagem, no auge da efervescência da sociedade industrial, integrando o que se costumou chamar de indústria cultural. A esse respeito, Morin (1999), no texto *A indústria cultural*, escrito ainda na década de 60 do século passado, discute esse conceito, no contexto da sociedade-indústria, a partir dos processos culturais que se desenvolvem fora da esfera de orientação estatal, sob o impulso primeiro do capitalismo privado. Tais indústrias caracterizam-se por serem ultraligeiras na produção

de uma mercadoria marcadamente impalpável, intangível. Se, por um lado, essas mercadorias observam

certos padrões pré-estabelecidos, como condição para assegurar seu sucesso no mercado, por outro lado, elas precisam, também, apresentar novidades capazes de seduzir o público passível de se entediar com o já conhecido. E também ampliar mercados, conquistando novos públicos para o consumo. Morin refere-se à contradição dinâmica entre invenção e padronização observada nesse processo: a mercadoria cultural padronizada precisa, também, de elementos de inovação.

Para o autor, o cinema encarna esse espírito de modo pleno: uma usina de produzir histórias, organizada em torno de uma rígida divisão de trabalho que tem como base a estrutura industrial, e cuja mercadoria é formatada dentro de certos padrões mais ou menos estabelecidos, mas que sempre requer novidades. Nesses termos, a fabricação dos produtos observa uma racionalização que preside o processo desde o planejamento, passando pelo estudo do mercado consumidor, até o consumo propriamente dito da mercadoria pelo público alvo. E sua rápida substituição por outra, mais nova e atualizada, com alguma característica inovadora ainda mais interessante...

Morin chama a atenção para o fato de que a divisão do trabalho e a padronização tendem a sufocar o processo de criação. Para superar esse risco, a indústria cultural – e, nela, a indústria cinematográfica – precisa alimentar-se das produções culturais marginais, periféricas, marcadas por baixos orçamentos, muita invenção e experimentação. É assim que se estabelece um trânsito entre essas instâncias de produção de mercadoria cultural, entre centro e periferia, de modo que as relações entre o padrão e a invenção tornam-se sempre dinâmicas e imprevisíveis, nunca estáveis.

Ajustando o foco da discussão nas histórias contadas pelo cinema, vale lembrar que, como indústria,

a produção cinematográfica pressupõe estruturas de grande porte e o envolvimento de inúmeros profissionais com as mais diversas formações, para atuarem nas diversas etapas da linha de montagem. Essas fábricas de imagens sonoras em movimento produzem signos que articulam histórias, nas quais se delineiam os vínculos de pertencimento seja daqueles que as realizam, seja do público, nas salas de cinema, ou nos ambientes domésticos, no momento em que recebem essas histórias, interagindo com elas, incorporando-as ao seu imaginário.

Nos percursos entre quem conta e quem consome essas histórias, tendo em vista a idéia da indústria cultural, entrecruzam-se elementos conformadores de identidades, sempre complexas, plenas de tensões e contradições. Tais histórias apontam os lugares ocupados pelos sujeitos de suas narrativas, em agnósticas cujos fios tecem as tramas sociais, com laços, tensões, rasgos, resistências, pontos de amarração. Nesses tecidos, estão inseridos e identificados bandidos e mocinhos, amantes e odiados, os pares e os solitários, aqueles que pertencem ao grupo, e os estrangeiros, até mesmo os indesejados. São referências que demarcam visões de mundo de quem conta as histórias na direção de quem as consome.

Neste trabalho, a noção de identidade está estreitamente relacionada com a de pertencimento. O sujeito se reconhece na medida em que reconheça seu pertencimento a esta ou àquela rede de relações. E ainda a esta e aquela rede. Assim, cada indivíduo encontra-se ligado, sempre, a redes de vínculos de pertencimento e, portanto, de relações identitárias que se entrecruzam, se sobrepõem, concorrem, configurando seu estar no mundo, sempre em movimento. Nessa linha, a cultura pode ser pensada como produção de signos compartilhados coletivamente, que estabelecem as mediações dos elos nas redes de

pertencimento. E as narrativas fílmicas, que são, ao mesmo, tempo, entretenimento, mercadoria cultural, produto da indústria cinematográfica, e imaginário, articulam, criam, sobrepõem e renovam signos em profusão, que ressignificam a sociedade contemporânea em sua complexidade.

Lixões intangíveis de mercadorias culturais

A sociedade industrial funda-se na produção de excedentes. Isso significa que as mercadorias não são produzidas para atender a necessidades objetivas, mas trazem, na sua própria concepção, a geração de novas e sempre insaciáveis necessidades. Assim, mercadorias são sempre produzidas em excesso, sempre a mais, para ampliar o seu consumo. A entrada dessas novas mercadorias em circulação pressupõe o descarte das velhas (as idéias de novo e velho, nesse contexto, sem dúvida alguma constituem solo incerto...), de modo que se produz, também, lixo em excesso. Assim, nos centros urbanos, formam-se os lixões, nos quais são jogados os mais diversos itens, danificados, perecidos, ou substituídos por novos modelos. Mas os lixões não representam o ponto final dessas mercadorias. Nesses territórios, legiões de cidadãos recolhem os restos, e os reaproveitam de diversas formas: em construções alternativas e rudimentares de moradias; consumindo alimentos muitas vezes em processo de deterioração; recuperando vestuários; revendendo papéis, garrafas, dentre outros itens. Indústrias de reciclagem de vários portes alimentam-se de atividades dessa natureza.

Na sociedade pós-industrial, marcada pela expansão sem precedentes das tecnologias de comunicação, igualmente, há circulação de informação, signos e entretenimento em demasia. Portanto, não são apenas as fábricas de mercadorias materiais que produzem em excesso, entulhando prateleiras e de-

sejos dos consumidores, e gerando, no outro pólo do processo de consumo, lixões cada vez mais extensos. Há mercadoria simbólica em excesso, multiplicada em progressão geométrica, a cada passo, confundindo e saturando a percepção da audiência.

Nesse circuito, do mesmo modo como uma parcela significativa da população dos grandes centros urbanos trabalha nos lixões, escolhendo objetos e materiais com os quais recicla a própria vida, alimenta-se, produz objetos, constrói casas, é possível pensar, também, na existência de lixões impalpáveis de produtos simbólicos da indústria cultural, onde outros tantos cidadãos recolhem restos, dos quais se apropriam, devorando-os, para regurgitá-los, recriando narrativas próprias, e, nelas, a própria noção de pertencimento. São *catadores de lixo da indústria cultural*.

Esses catadores de lixo da indústria cultural, agentes de cultura que atuam fora dos circuitos culturais hegemônicos, ocupam lacunas deixadas tanto pelas políticas públicas quanto pelo mercado cultural, no aparelhamento cultural e na “oportunização” de espaços de expressão, sobretudo para as comunidades periféricas, e na oferta de bens culturais. No âmbito do cinema, não é diferente. Se há produção em excesso, as salas de cinema recolhem-se aos *shopping centers*, sendo sistematicamente fechadas nas periferias e pequenas cidades. A maior parte da população vê filmes tão somente por meio das redes abertas de televisão.

Na contrapartida a esse cenário, as tecnologias de registro e edição de imagem têm viabilizado o acesso da população a equipamentos cada vez mais fáceis de serem operados, o que não ocorria há algum tempo, quando a única opção era a película. Assim, um número cada vez maior de pessoas aventura-se a articular suas próprias narrativas, que

dialogam com as narrativas dominantes, do ponto de vista de seus autores.

É nesse contexto que os chamados filmes *trash* podem ser pensados como resultantes do processo de saturação de signos, informações e histórias, no mercado cinematográfico. Produzem-se narrativas em excesso, nas quais há excesso de correrias, destruições, assassinatos, mortos, explosões, tiroteios, acidentes espetaculares, dentre outros ingredientes recorrentes em boa parte dos títulos colocados à disposição do grande público. Esses agentes culturais, marginais em relação à indústria cinematográfica, reciclam os restos descartados pelo grande mercado, nos lixões culturais, criando suas próprias histórias, que respondem às histórias contadas pelas grandes produções. E o fazem dispendo de poucas e precárias ferramentas, em estruturas narrativas que se rebelam aos cânones oficiais.

Filmes que são tão bons, sendo tão ruins...

As reflexões propostas a partir do conjunto de filmes realizados pelo cineasta-bombeiro Afonso Brazza devem ter em conta que ele chegou a ser considerado, por alguns críticos de cinema mais entusiasmados, se não o maior cineasta de Brasília, um dos mais instigantes, na contramão da qualificação de *trash*, atribuída muitas vezes, e das provocações feitas pelo próprio cineasta, ao evocar para si o título de “pior cineasta do mundo” (Programa do JÔ, 2002).

Vale ressaltar que *trash* é rótulo atribuído, na maioria das vezes, de modo pejorativo, no ambiente da crítica cinematográfica, a trabalhos considerados “entulho”, ou “lixo”, coisa sem valor, por não atenderem aos critérios de “acabamento” que orientam os padrões comerciais, do ponto de vista formal, ou do próprio argumento e continuidade da história contada. No entanto, considerando-se que tais denomina-

ções não são neutras, há que se perguntar a respeito do lugar ocupado por quem adote essa (des)qualificação para avaliar esta ou aquela narrativa fílmica. Pois o termo é portador, na maior parte das vezes, de preconceito, bem como das relações de tensão estabelecidas entre quem detenha a hegemonia do campo e as contra-narrativas. Buscar outros pontos de vista, que se aproximem dos processos pelos quais as narrativas não dominantes são articuladas, é condição para uma abordagem crítica e, ao mesmo tempo, não submissa às tipificações normatizadas pela indústria cultural e cinematográfica, como propõe Morin. Contudo, um dos riscos, nessa busca, está na via oposta ao preconceito: trata-se da possibilidade de defesa incondicional das contra-narrativas, o que pode resultar na sua exaltação igualmente parcial e precária do exercício crítico.

Afonso Brazza, ainda adolescente, seguiu para São Paulo em busca do cinema. Ali, iniciou-se na Boca do Lixo, onde conheceu José Mojica Marins, o Zé do Caixão, e aprendeu a trabalhar com produções de baixo orçamento, incorporando essa orientação em seu trabalho. Em São Paulo, atuou em alguns filmes experimentais, que nunca chegaram a ser veiculados no circuito comercial. Nos anos 1980, mudou-se para o Gama, no Distrito Federal, onde passou a trabalhar como soldado do Corpo de Bombeiros. Entre os anos 1982 e 2002, dirigiu quase uma dezena de filmes de longa metragem: *O matador de escravos* (1982); *Os Navarros* (1985); *Santhion nunca morre* (1991); *Inferno no Gama* (1993); *Gringo não perdoa, mata* (1995); *No eixo da morte* (1997); *Tortura selvagem: a grade* (2001) e *Fuga sem destino* (2002). Este último ficou inacabado, com seu falecimento. Editado por amigos, sob a liderança de Pedro Lacerda, foi lançado em 2006, integrando a programação oficial do Festival de Cinema de Brasília.

Com seu trabalho considerado *cult* por uns, *trash* por outros, Brazza é um artista-artesão que interage com as narrativas hegemônicas da indústria cinematográfica, produzindo narrativas autorais, construídas a partir dos restos descartados, sem qualquer subserviência aos cânones dominantes dos padrões estabelecidos pelo mercado dos filmes.

A idéia de reciclagem transpira no corpo todo da obra, formada por histórias contadas com retalhos cujas emendas não são disfarçadas. Narrativas que divertem, antes de tudo, a quem as realiza. As seqüências são desconexas, não há preocupação com continuidade, o som é dublado com vozes de outras pessoas, e muitas vezes, os lábios dos atores indicam que estão pronunciando falas diversas das que se está ouvindo. Morrer nas mãos do herói é sempre divertido: por vezes, os bandidos resistem em morrer, para permanecer mais na cena; noutras, morrem antes mesmo dos disparos os atingirem. Tais características, que serviriam para desqualificá-los, ao contrário, tornam esses filmes obras vibrantes e intrigantes.

Nelas estão, transitando entre o caos, alguns elementos indispensáveis aos filmes de ação produzidos em massa pela indústria norte-americana: um herói, sempre interpretado pelo próprio Brazza, cujas entradas envolvem mistérios, estratégias, gestos amplos, falas de efeito, vociferações, ameaças e advertências aos “agentes do mal”; mulheres bonitas, algumas vilãs outras vítimas; a mocinha de todas as suas histórias, bela e loira, interpretada pela esposa, a atriz Claudete Joubert; muitos bandidos que aparecem de todos os lugares, não interessa saber como, mas por certo para serem implacavelmente combatidos e mortos das mais diversas formas: fugas de carro, saltos de pontes, lanchas velozes, explosões. Tudo executado como quem brinca: fazer cinema é, sobretudo, diversão, nas versões de Afonso Brazza.

O herói composto pelo cineasta, recorrente em todos os filmes, embora assumindo diferentes nomes e trajetórias, é inspirado na personagem Rambo, interpretado pelo ator norte-americano Sylvester Stallone, o que lhe valeu a alcunha de Rambo do Cerrado: um soldado do Corpo de Bombeiros, orgulhoso de sua farda, ocupado em salvar as pessoas, com sua missão levada às últimas conseqüências, inclusive na dimensão do imaginário.

Em seus filmes, a figura de Claudete Joubert cumpre papel iconológico. A atriz, que também começou sua carreira na Boca do Lixo, nos anos 1970, tendo se casado com Brazza, assumiu o posto de estrela de seus filmes desde o início dos anos 90. A mocinha sempre protegida pelo herói, após a morte do diretor-esposo, retirou-se da cena do cinema, dedicando-se a projetos arredios ao glamour das câmeras e holofotes.

No tocante aos custos, a maior parte de seus filmes foi realizada com orçamentos bem modestos. À medida que ganhou espaço e visibilidade para o seu trabalho, passou a ampliar as fontes e a forma de apoio com que passou a contar. Assim, o filme *Tortura selvagem: a grade* (2001), por exemplo, que contou com o patrocínio do Pólo de Cinema de Brasília, custou R\$ 200.000,00, podendo ser considerado uma superprodução, tendo-se em vista que seu primeiro título, *O Matador de Escravos*, realizado em 1982, custou o correspondente a R\$ 8.000,00, em valores atualizados.

Na passagem gradativa para produções mais sofisticadas e caras, sem que fossem apagados os traços que marcaram seu cinema autoral, seus filmes, que não deixaram de ser *trash*, rapidamente ganharam o status de *cult*. Muitos intelectuais de Brasília, entre jornalistas, artistas, poetas, e outros, faziam questão de colaborar e participar dessas produções. Seus filmes ficavam perí-

odos significativos em cartaz no circuito comercial da cidade, e chegaram a integrar mostras específicas, voltadas ao conjunto da filmografia, com público assegurado.

Por ocasião da morte do cineasta, em 2003, o jornalista Ricardo Noronha declarou, em matéria veiculada em um jornal local:

*Tenho a honra de ter sido morto por Afonso Brazza duas vezes. O primeiro tiro pegou exatinho no meio da testa. Mas me lembro bem. Caí de costas e ainda reuni forças para virar a cabeça de lado, de maneira assim pouco provável, antes de expirar. Revi a cena várias vezes. Está em **Tortura Selvagem: a grade**, filme de pancadarias e tiros deliciosamente sem nenhuma cena de tortura, sem grade alguma. A segunda vez que Afonso Brazza me matou foi à traição. Me acertou um tiro pelas costas. A bala deve ter se alojado em algum lugar perto da espinha. Dei um rolamento para a frente, me estaquei no chão. Doe mais quando o Luizinho, meu estimado Luiz Roberto Magalhães, colega de Correio Braziliense, também alvejado pela retaguarda, foi ao solo com o pé sobre meu rosto. Confesso que, mesmo morto, eu ri. Ainda não vi essa cena. Está em **Fuga sem Destino**. A não ser que nosso Brazza tenha aprontado das suas e deixado esse pedaço de película perdido no chão de sua sala de edição caseira, no Gama (NORONHA, 2003).*

No mesmo artigo, Noronha relata ter entrado em contato com os filmes de Brazza na própria universidade, quando ainda era aluno de graduação. Já à época, sentia-se confuso, perguntando como seus filmes podiam ser tão bons sendo tão ruins?

Em 2006, seu último filme integrou, sem concorrer, a programação do Festival de Cinema de Brasília, o que veio a legitimar seu trabalho no circuito cinematográfico oficial.

Embora tenha conquistado mais visibilidade junto à mídia, e espaço junto às agências de fomento no cinema, o que lhe valeu vôos mais ousados em cenas de ação, não conseguiu avançar muito junto aos meios de distribuição de seu trabalho, de modo que a circulação dos filmes não conquistou maiores espaços fora do Distrito Federal, seja na projeção em salas de cinema, ou no formato VHS ou DVD para venda e empréstimo. Ainda hoje, um número muito reduzido de títulos pode ser encontrado em poucas locadoras da capital federal.

Rambo do Cerrado: um caso de devoração prazerosa do outro...

No conjunto dos filmes de Brazza, é visível o processo de apropriação dos signos produzidos pelo outro, particularmente pela indústria norte-americana de cinema, que concentra parcela majoritária das produções cinematográficas ocidentais, mas, sobretudo, detém a hegemonia das redes de distribuição dos filmes. Mas ressalte-se que essa apropriação pressupõe a assimilação e a retradução em termos de parâmetros próprios, identitários. Assim, a personagem Rambo ganha versão tupiniquim, e, além disso, ganha também identidade própria numa nova malha de pertencimento, com uma apresentação para o mundo a partir do cenário do Cerrado do Planalto Central brasileiro. Rambo foi devorado por Afonso Brazza, e regurgitado nas histórias que conta.

Em termos conceituais, a idéia de antropofagia como metáfora do processo cultural brasileiro foi eleita pelos modernistas, na década de 20 do século passado. O *Manifesto Antropofágico*, escrito em 1928, por Oswald de Andrade (1995), e que deflagrou o Movimento Antropofágico, busca responder a algumas questões colocadas pela Semana de Arte Moderna, em 1922, e reivindica uma atitude de devoração

dos valores europeus, suas condutas normativas, seus cânones hegemônicos, para a reformulação na perspectiva das referências identitárias brasileiras.

Para o filósofo espanhol Eduardo Subirats (2001), a antropofagia brasileira inverteu o discurso das vanguardas européias e da definição da modernidade como um modelo externo, uma nova figura de colonização estética e política. Mais que nenhuma outra corrente artística do século XX, na América ou na Europa, ela formulou, além disso, um projeto original de civilização não redutível às categorias do progresso capitalista ou tecnológico-industrial, buscando realizar a síntese do erudito e o popular, o hegemônico e o marginal, o altamente tecnológico e o artesanal.

No entanto, a idéia de antropofagia neste trabalho evoca, em última instância, uma outra fonte metafórica, da obra de João Ubaldo Ribeiro, *Viva o povo brasileiro!* (2008). O romance trata da saga de pequenos heróis da nação, tecendo uma anti-história em contraponto à história oficial, ou, como reclamaria Walter Benjamin (1994), uma história a contrapelo. Embora esse romance tenha vários pontos de aproximação com o Manifesto e o ideário modernista, com ele estabelecendo um diálogo inevitável, o texto de Ribeiro não tem um projeto político e intelectual em que a antropofagia seja apontada como o caminho para a solução dos impasses culturais no cenário brasileiro. Em contrapartida, também não assume o ponto de vista falso moralista dos colonizadores que condenam o ritual antropofágico. Ao abordar a história da dominação, fundada em diversas formas de violência, João Ubaldo Ribeiro busca a própria voz do dominado, seja do ponto de vista das relações de poder, da produção da cultura, da história como um todo. Nela, o ato de devoração prazerosa do outro aparece como o gesto germinal dos processos de mis-

cigenação que articulam o sentido de brasilidade, no seu melhor, e também no seu pior...

A diferença entre a antropofagia e o canibalismo está no aspecto ritual, presente nas práticas da primeira, ausente no segundo. Enquanto o canibal devora o outro, seu semelhante, reduzindo-o à condição de caça, nos rituais antropofágicos, o outro é reconhecido e respeitado, e seu devorador quer assimilar sua vitalidade e força, processando-as orgânica e visceralmente, incorporando, assim, suas características à própria identidade. Embora a distinção conceitual entre antropofagia e canibalismo não represente consenso entre estudiosos e pesquisadores, essa concepção orienta a discussão proposta neste trabalho: agentes produtores de cultura, como o cineasta Afonso Brazza, não são meros caçadores de restos nos lixões intangíveis da indústria cultural, mas devoradores rituais do excedente simbólico despejado pelo outro, pelos outros; excedente que é portador de todo um imaginário que dá sentido ao mundo. Devorando ritual e prazerosamente esse lixo descartado, reprocessam-no, integrando-o às suas próprias redes de pertencimento e de sentidos.

Como figura que não se submete aos modelos impostos por outrem, mas os incorpora aos seus próprios referenciais e ferramentas, Afonso Brazza não está sozinho nesse cenário brasileiro. Tantos outros se aventuram à labuta de catar lixo da indústria cultural, fazendo uso de recursos geralmente precários para produzirem suas próprias narrativas, de modo autônomo em relação ao mercado oficial cinematográfico, bem como aos conjuntos normativos de articulação de seus elementos constitutivos. De alguma forma, esses agentes culturais interagem não apenas com as narrativas hegemônicas, mas com a própria intervenção colonizadora destas em seus contextos, absorvendo e retraduzindo seus signos, atribuindo-lhes novos significados, recontando suas próprias histórias.

São tomadas de posição no mundo, presididas pela interlocução ativa e criadora, dialogal. Afinal, nenhuma imagem, e, de resto, nenhuma narrativa é fechada, mas tem seu sentido completado na relação com o público, que a interpreta e reconstrói em sua própria percepção. Nos processos de interpretação de narrativas, sejam imagéticas, literárias ou cinematográficas, entram em cena tanto os referenciais subjetivos, individuais, quanto os coletivos, culturais. Indivíduo e coletivo são, afinal, duas dimensões imbricadas e indissociáveis nas dinâmicas do tecido social. No tocante ao trabalho de cineastas como Afonso Brazza, mais do que meramente interpretar essas narrativas, reconstruindo-as no próprio imaginário, de fato in-corporam, antropofagicamente, os signos das histórias contadas pelos outros, os heróis dos outros, em histórias autorais, que dizem de seu tempo, de seu lugar, de suas relações, de sua própria inserção no mundo. Dizem de seu pertencimento.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Oswald de. A utopia antropofágica. In *Obras completas*, de Oswald de Andrade. São Paulo: Editora Globo, 1995.
- _____. Manifesto Antropofágico. Disponível em: <<http://www.puccampinas.edu.br/centros/clc/jornalismo/projetosweb/2003/Semanade22/manifesto.htm>>. Acesso em 23 de fevereiro de 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*, volume 1: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- MORIN, Edgar. A indústria cultural. in FORACHI, M. A. e MARTINS, J. S. (1999) *Sociologia e sociedade: leituras de introdução à sociologia*. Rio de Janeiro/São Paulo: Livros Técnicos e Científicos, 1999.
- NORONHA, Ricardo. *A história de Afonso Brazza*.

2003. Disp. em <www.ricardonoronha.com.br/afonso_brazza.htm>. Acesso em 29 de outubro de 2009.

PROGRAMA DO JÓ. Entrevista com Afonso Brazza. 2002. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=qDyZqlxdrEM&feature=related>>. Acesso em 22 de fevereiro de 2008.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro!* Rio de Janeiro: Alfaguara Brasil, 2008.

SUBIRATS, Eduardo. *A penúltima visão do paraíso: ensaios sobre a memória e globalização*, São Paulo: Studio Nobel, 2001.

Referências filmográficas

- NO EIXO DA MORTE. Afonso Brazza. Película. Brasil. 1997. Disponível em <<http://video.google.com/videoplay?docid=6007569561001669932>>. Acesso em 23 de fevereiro de 2008.
- O MATADOR DE ESCRAVOS. Afonso Brazza. Película. Brasil. 1982.
- OS NAVARROS. Afonso Brazza. Película. Brasil. 1985.
- SANTHION NUNCA MORRE, Afonso Brazza. Película. Brasil. 1991.
- INFERNO NO GAMA. Afonso Brazza. Película. Brasil. 1993.
- GRINGO NÃO PERDOA, MATA. Afonso Brazza. Película. Brasil. 1995.
- FUGA SEM DESTINO. Afonso Brazza. Película. Brasil. 2002.
- TORTURA SELVAGEM: A GRADE. Afonso Brazza. Película. Brasil. 2001. Disponível em <<http://video.google.com/videoplay?docid=6584985269180918269&q=tortura+selvagem+a+grade&total=2&start=0&num=10&so=0&type=search&index=0>>. Acesso em 17 de janeiro de 2008.

A IMAGEM FOTOGRÁFICA COMO OBJETO DA SOCIOLOGIA DA ARTE

Introdução

A fotografia é um objeto que me interessou. Considerarei, naturalmente, o fato desta ser a única prática com uma dimensão artística acessível a todos e de ser o único bem cultural universalmente consumido. Achei, assim, que, por meio desse desvio, conseguiria desenvolver uma teoria geral da estética. (...). Parece que encontrei muita coisa nesta caixa de sapatos (BOURDIEU & BOURDIEU, 2006: 31).

Durante mais de um século, afirmamos que a fotografia era um tipo particular de imagem operando com a imobilização de um momento no tempo, retratando objetos, pessoas e lugares na forma como eles aparecem na visão da câmera. Uma definição simples, mas é bom lembrar que ela nasceu no ambiente positivista do século dezenove que se beneficiava de descobertas e inventos anteriores e da vontade de encontrar um meio que permitisse a reprodução mecânica da realidade visual. Hoje, os autores têm visões diferentes. Roland Barthes (1984) afirma de forma contundente

SILAS DE PAULA*
KADMA MARQUES**

RESUMO

Este artigo discute algumas questões colocadas por Pierre Bourdieu em seu livro *Un Art Moyen*. A pretensão, aqui, é iniciar um diálogo entre a “nova sociologia da arte”, de Nathalie Heinich, e as abordagens de autores não-franceses que refletem atualmente sobre a imagem contemporânea, como Elizabeth Edwards, Janice Hart, Rosalind Krauss, Howard S. Becker e outros. Consideradas as particularidades do momento histórico no qual foi elaborada, seria possível afirmar que tal obra ainda se adequa ao corpus teórico e à prática da fotografia contemporânea?

Palavras-chave: sociologia da arte, fotografia contemporânea.

ABSTRACT

This paper discusses some questions put by Pierre Bourdieu in his book *Un Art Moyen*. Our intention here is to initiate a dialog between the french tradition of the “new sociology of art”, through Nathalie Heinich, and some non-french authors like Elizabeth Edwards, Janice Hart, Rosalind Kraus, Howard Becker. The main point is: due to the specificity of that historic moment is it possible to argue that Bourdieus’ arguments still appropriate to the theoretical field and the practices of contemporary photography?

Keywords: new sociology of art, contemporary photography.

* Doutor em Sociologia, pela Loughborough University – Inglaterra. Professor da Universidade Federal do Ceará – UFC.

** Doutora em Sociologia, pela Universidade Federal do Ceará. Professora da Universidade Estadual do Ceará – UECE.

que a câmera é um instrumento de evidência. Outras posturas sugerem que o desenvolvimento da linguagem fotográfica é um processo de substituição e imposição de convenções, uma história ideológica do domínio e abandono de determinadas formas de pensamento.

Se voltarmos o nosso olhar para o instantâneo fotográfico, para o álbum de família, é bom lembrar que a prática é, desde seu início, um processo fundamental de autoconhecimento e representação. Tais imagens tendiam a seguir uma convenção rígida que consolidava e perpetuava mitos e ideologias familiares dominantes, como estabilidade, felicidade, coesão etc. E aceita, quase sempre, sem uma crítica mais apurada, pois sempre foram valorizadas pela evidência que

elas proporcionam sobre nossas famílias e amigos. Na era analógica, as fotografias pessoais funcionavam como um meio para a lembrança autobiográfica e terminavam, frequentemente, em algum álbum ou acondicionadas em uma caixa de sapatos. A função da fotografia como instrumento para a formação da identidade e como meio de comunicação era reconhecida, mas sempre percebida como algo secundário em relação a sua função primordial: a memória (VAN DIJC, 2008).

Pierre Bourdieu (1990), no livro *Un art moyen*, escrito em 1965, situa a prática da fotografia no âmbito mais amplo das práticas sociais de formação de identidade coletiva e descreve a construção de álbuns fotográficos como um “ritual de integração” que cumpre uma “função normalizadora” com a mesma clareza de uma lápide tumular. Ele argumenta que os instantâneos familiares podem ser tirados com qualquer tipo de câmera. Para este autor, o que os caracteriza é a sua função determinada pela rede de relacionamentos sociais e não sua qualidade pictorial. Utilizando uma perspectiva etnográfica, Bourdieu compara essas imagens aos “churungas”¹ e afirma que a qualidade primordial do nosso relacionamento com os instantâneos é a ligação primitiva com objetos de fetiche. Embora o título do livro aponte a fotografia como objeto de pesquisa, fica claro que não é sobre a sua materialidade que ele se debruça, e sim sobre a prática social de “tirar fotos”. Embora parte do estudo tenha sido baseada em dados quantitativos, as evidências que perpassam o texto consistem, em sua maioria, de citações diretas dos entrevistados. Assim, existem argumentos e exemplos sobre a experiência na França de 1960 que não se aplicam ao momento contemporâneo.

Os desenvolvimentos tecnológicos, as câmeras digitais fazem com que os argumentos sobre o impacto do filme colorido fiquem obsoletos, embora possam reforçar os comentários de Bourdieu sobre o fetichismo da automação. Ele não trabalha com muitas questões que são recorrentes nos discursos da história da arte atual em relação à fotografia. No entanto, ele não só apresenta uma interessante análise de um tempo passado, mas também aponta abordagens alternativas na prática da análise fotográfica e demonstra que a fotografia foi, e continua a ser, parte integrante dos sistemas de identificação social, consumo e expressão no mundo ocidental.

É preciso lembrar que esta obra teve como antecedentes uma produção sociológica que tematizava inicialmente as desigualdades sociais flagrantes na Argélia para, em seguida, voltar-se sobre aquelas menos evidentes mediadas e ratificadas pelo sistema escolar francês. Nesse contexto, Bourdieu lança as bases de um projeto intelectual que assume por missão desvelar as relações de dominação socialmente estruturadas na esfera da cultura e seus mecanismos de realização ou subversão no âmbito das práticas.

Muita coisa mudou desde 1965. Os laços tradicionais da família foram desfeitos, papéis convencionais de gêneros foram questionados e os antigos alinhamentos de classe perderam sua clareza. Um mundo diferente daquele descrito por Bourdieu, no qual os camponeses existiam como uma força social distinta, e o conceito de “aldeia global” só surgiria na década seguinte.

Com a fotografia integrada à arte contemporânea é possível perceber, de uma forma ainda mais clara, como a cena mudou. É óbvio que ainda existem distinções fundamentais entre artistas trabalhando com imagens familiares e a fotografia de massa. Julian Stalabrass (1996), por exemplo, argumenta que o resultado dessas fotografias familiares transformadas em arte é nada mais do que um equívoco alçado ao domínio artístico, ilustrando o sistemático e contraditório relativismo da prática na área.

Mesmo concordando com Stalabrass sobre o “sistemático e contraditório relativismo da prática na área”, é necessário, no entanto, ter em mente que uma foto não se transforma em arte, simplesmente, pelo ato fotográfico e a materialidade do objeto ao ser percebido; ela tem que ser associada a um conceito, a uma *poética*, que pode ser tácita, ou

um processo, coisas com as quais o mundo artístico concorde sem a necessidade de muito ser dito; embora, o aprofundamento conceitual dessas questões continue a tomar forma de textos.

Na realidade, as escolhas feitas pelos participantes do cenário artístico dão sentido à afirmação de que os “mundos” da arte estabelecem o caminho, não os artistas, mesmo que o crédito seja dado a eles (BECKER, 1982). Como afirma Nathalie Heinich, não nos encontramos mais ao abrigo de uma lógica contínua e normativa, que estabelece graus de qualidade estética, mas, ligados a uma norma da simultaneidade. Para esta autora,

(...) a especificidade da situação atual reside no fato de que não existe mais um único mundo da arte (...), nem uma única definição do que são ou devam ser as artes plásticas, mas várias. As diferentes maneiras de fazer arte não estão mais dispostas gradativamente num eixo, entre pólo inferior e superior, mas em vários eixos. Assim, as querelas não dizem mais respeito somente a questões estéticas de avaliação (...) ou de gosto (...), mas a questões ontológicas ou cognitivas de classificação e de integração ou exclusão (HEINICH, 2008b: 180).

Todo o processo pode ser percebido como uma ‘edição’. Uma edição global de trabalhos aceitos, recusados ou ignorados pelos críticos ou curadores de mostras, galerias e museus que vão determinar a sobrevivência ou a morte de determinados processos. Além disso, ao editar os trabalhos e conservá-los, os museus e galerias estampam na obra

um valor comercial. Quando um trabalho passa a ser amplamente reconhecido e admirado, é sinal de que determinados significados ou sentidos passaram a dominar o cenário artístico.

A produção de sentidos nas artes visuais é tanto um aspecto da maneira pela qual representamos a nossa cultura como um todo, quanto a forma como é representada para nós. Se, para Bourdieu, a fotografia é determinada não por suas qualidades intrínsecas, mas pelo fato de ter se tornado uma prática social de massa, como pensar a fotografia como suporte da arte visual contemporânea? Segundo ele, a sociologia é semelhante à psicanálise, no que se refere a sua abordagem no campo da arte; e, no caso da criação e do consumo artístico, aparentemente “o sociólogo se encontra no espaço, por excelência, da negação do social” (BOURDIEU, 1984: 11).

Os tipos de ilusão encontrados no campo da arte incluíam, pelo lado da produção, a “ideologia do carisma” e, pelo lado do consumo, a noção de contemplação pura ou desinteressada. Bourdieu ataca ambas as tendências por ignorarem os fatores sociais, econômicos e políticos e apontarem uma atividade supostamente autônoma ou “pura” da arte. Um tipo de perspectiva que nega os fatores extra-estéticos que interferem no modo de produção dos sistemas artísticos. Em resumo, as ortodoxias que caracterizaram a sociologia da arte, desde os anos setenta do século vinte, incluem tendências que a percebem de modo diferente das antigas decodificações filosóficas da arte; a preferência por estudar redes concretas de produção e consumo artístico, um ceticismo em relação à visão de mundo de artistas e ao ambiente artístico que vivenciam. A contemporaneidade da arte parece exigir uma reinterpretação de alguns desses conceitos-chave.

Uma sociologia da arte ou uma sociologia a partir da arte?

Nas últimas duas décadas, Nathalie Heinich vem tentando estabelecer critérios para uma nova sociologia que se origina da arte (*sociologie de l'art* no sentido de *a partir de l'art*). Para esta socióloga francesa, as rupturas provocadas pela arte moderna e arte contemporânea são caracterizadas pela quebra das convenções pictóricas correntes em uma contínua formalização dos desafios artísticos. Ela aponta o engajamento em movimentos coletivos que se estabeleceram sucessivamente, acompanhados de manifestos, que visavam suprir a falta de estruturas coletivas institucionalizadas à época (HEINICH, 2008a). A organização corporativa dos ateliês deixara de existir; a academia era representada por um instituto com reduzido número de vagas e não existiam sindicatos e nenhuma sociedade de artistas havia vingado. A última característica da ruptura moderna seria a da “normalização da singularidade” e a necessidade de se multiplicarem as correntes artísticas, sempre em busca do novo singular, o que acarretou “um esgotamento acelerado dos gostos”².

Na interpretação de Heinich, é difícil estabelecer a especificidade do contemporâneo, e ganharíamos muito se o termo “fosse tomado não no sentido de um momento da evolução artística, correspondendo a uma periodização, mas, sim, no sentido de um ‘gênero’ da arte, homólogo ao que foi a pintura histórica no classicismo”. (HEINICH, 2008b: 179). Em resumo, o gênero “arte contemporânea” constituiria apenas uma parte da produção artística atual. Outro autor, Zygmunt Bauman (2007), utiliza o conceito de “arte autodestrutiva”, de Gustav Metzger, para antecipar seu próprio argumento sobre as maneiras pelas quais o consumismo contemporâneo demanda novidade

constante, resultando em um fluxo incansável de detritos e dissipação – “dispositivo que já está contido no desenho original” (BAUMAN, 2007: 123). Ele desenvolve seu pensamento tendo como base os trabalhos de Villeglé, Valdes, e Braun-Veja e utiliza cada um deles para dar exemplos-chave da *modernidade líquida*: criação e destruição, a desesperada batalha por atenção e a falta de direção da marcha do tempo. Uma seqüência incessante de novos começos, mas cada novo início também contém as sementes de sua própria destruição e desaparecimento. “A imagem é fluída e móvel, menos um espetáculo ou dado do que um elemento numa cadeia de ações; uma realocação de imagens” (*idem*: 125).

Por outro lado, Cláudio Cordovil (2002) argumenta que uma vertente mais promissora da discussão diz respeito ao fato de a arte contemporânea ter se transformado em uma arte oficial – um academicismo do século XXI sem qualquer poder de transgressão –, normalizada e legitimada pelo circuito dos museus, na espiral transgressão-reação-integração. O autor se apóia no argumento de Heinich segundo o qual, “é mais difícil estabelecer a especificidade do contemporâneo quando a transgressão valida tendências estabelecidas na arte contemporânea” (HEINICH, 2008b: 191).

Segundo o raciocínio de Eduardo de La Fuente (2007), deveríamos, então, perceber “a sociologia da arte fundamentalmente diferente das abordagens realizadas pela história da arte e a estética filosófica? A investigação sociológica pode ignorar o trabalho de arte e manter seu foco, basicamente, nos fatores contextuais?” Segundo este autor, o *status* disciplinar da arte mudou radicalmente com a fundação de associações profissionais dedicadas ao estudo da arte pelas ciências sociais e a publicação de dois textos seminais: *Art Worlds*, de Howard Becker (1982) e *A Distinção*, de Pierre Bourdieu (2008). Ele argumenta que

(...) a 'nova sociologia da arte' pretende dizer algo sobre arte sem sucumbir aos problemas identificados por antigas abordagens, i. é., a tendência em inflar o status e a importância da arte e a propensão em tornar imprecisas e vagas as afirmações sobre a determinação social da arte e da representação artística da realidade (de La FUENTE. 2007: 411).

Seu artigo procura mapear determinadas tendências recentes nas ciências sociais segundo as quais essa “nova sociologia da arte” reflete a consolidação de uma abordagem sociológica distinta. Esta envolve o reconhecimento de que os sociólogos, ao estudarem a arte, produziram seus próprios pontos cegos, quando se afastaram da estética filosófica e da história da arte, vistas como disciplinas insuficientemente críticas em relação às ideologias existentes entre artistas e instituições de “alta cultura”. Publicações recentes têm sido mais cuidadosas em relação a essas abordagens e

(...) “a nova sociologia da arte parece confiante o bastante para iniciar um diálogo com outras disciplinas (...) se e quando esses discursos compartilharem o argumento de que a arte é um construto social e que sua produção e consumo são profundamente sociais” (idem: 412).

Se concordarmos com a conclusão de Eduardo de La Fuente, como refutar argumentos de William Mitchell (2002), que apontam problemas com “teses” a favor e contra os “mitos” da cultura visual? Por exemplo, a afirmação de que “a cultura visual é a construção social da visão, é uma visão redutora”:

(...) um conceito dialético de cultura visual não pode se contentar com a definição de seu objeto como a construção social do campo visual, mas tem que insistir em explorar o reverso quiasmático dessa proposição, a construção visual do campo social. Não é só porque vemos da forma que vemos que somos animais sociais, mas também porque nossos arranjos sociais tomam a forma que têm por que somos animais que vêm (MITCHELL. 2002: 172).

Mitchell (1994) trouxe para o discurso científico que lida com imagens e texto a frase “virada pictórica” (*Pictorial Turn*). Ele foi buscar o tópos retórico sobre “virada” nos textos de Richard Rorty que, em 1967, apontara a “virada lingüística”.³ De acordo com Rorty, as filosofias antiga e medieval lidavam com idéias, enquanto o momento contemporâneo está muito mais voltado para a palavra. Além disso, Rorty traçou a genealogia da virada lingüística, passando por Derrida e Heidegger até Nietzsche, mas, citando sempre outro dos seus filósofos favoritos, Ludwig Wittgenstein. Com seus textos, emblemáticos para a discussão sobre cultura visual, Mitchell questionou o poder e a dimensão dada à virada lingüística, afirmando a importância da virada pictórica e a necessidade de uma teoria [independente] da imagem. Ele argumenta que as imagens que nos cercam transformam não só nosso mundo e as nossas identidades, mas têm um papel, cada vez mais importante, na construção da nossa realidade social e que as interpretações estruturalistas e pós-estruturalistas, ao lidarem com metáforas textuais, não conseguem mais dar conta dos processos imagéticos contemporâneos.

Tendo em vista a complexidade do processo e dos debates que perpassam tais discussões, como pensar os recursos analíticos dos quais dispõe a sociologia da arte para compreender a recorrência dos instantâneos familiares como subsídio do trabalho de artistas e curadores?

Uma pequena história da fotografia

A fotografia é a mídia dominante que tem retratado a família. A produção de instantâneos e de álbuns familiares que se insere no domínio da atividade social pode, de fato, ser tratada como construção de um mundo simbólico. Esse mundo de representações reflete e promove um modo particular de visualidade – uma versão preferencial da vida que pode sobreviver a todos nós. Apesar das enormes mudanças sofridas pela instituição familiar, os *portraits* fotográficos do século dezanove compartilham das mesmas convenções visíveis nas pinturas da Idade Média e da Renascença. Walter Benjamin, em seu texto “Pequena História da Fotografia”, afirma que a primeira década de sua invenção foi a melhor, encantando a todos. Para ele, aquelas imagens transmitiam a individualidade da pessoa fotografada; os personagens eram misteriosos, tímidos, cheios de detalhes, vívidos e impressionantes. A longa exposição forçava os modelos a ficarem imóveis por um longo tempo, transmitindo um sentido de continuidade indefnida do tempo.⁴

Mesmo que os argumentos de Benjamin sejam marcados pela nostalgia e se concentrem em aspectos evidentes e típicos dos primeiros *portraits* fotográficos, ele insiste, acertadamente, que é necessário criar um cenário artificial para representar com credibilidade o real. Philippe Lacoue-Labarthe (1986) afirma que ao se levantar a questão sobre a

fotografia ser ou não arte, deixa-se de lado um ponto mais importante, que é: o que a fotografia pode nos dizer sobre arte ou representação? Segundo ele, Baudellaire ao ver a fotografia como a antítese da arte, mais do que questionar o aspecto duplicativo do tipo de mídia que arruína o gesto artístico, apontava, sem querer, um aspecto importante e inovador da fotografia: a sua teatralidade.

Nos anos oitenta e noventa do século vinte, algumas dessas questões ficaram mais claras, ocorrendo grandes mudanças na maneira como as pessoas se relacionavam com a mídia fotográfica e com o mundo. Essas novas posturas, reunidas sob o termo “pós-modernismo”, sugeriam que a fotografia não teria mais referente no mundo e deveria ser compreendida e criticada somente em relação à sua própria organização estética interna. Alguns autores questionaram a noção de artista autônomo, a idéia de verdade no documentário e a noção de uma linguagem visual pura. A intenção era a de situar a fotografia em um contexto mais amplo, de debates teóricos e de compreensão, relacionado com sentido, comunicação, cultura visual e políticas de representação. Para Solomon-Godeau,

(...) eles estavam pensando a fotografia como prática de significação; isto é, materiais específicos trabalhados com propósitos determinados em um contexto histórico e social particular. A semiótica é um ponto de partida para este projeto teórico, mas não é suficiente para dar conta das complexas articulações de momentos das instituições, textos, distribuição e consumo da fotografia. (...) Uma discussão que reunisse disciplinas como lingüística, sociologia, marxismo, história da arte e psicanálise no estudo da

produção de imagens possibilitaria uma melhor compreensão das operações sociais (SOLOMON-GODEAU, 1997: 28).

Além disso, devemos ter em mente que grande parte da importância social da fotografia tem sua origem nos formatos mais acessíveis e populares dos equipamentos. Os fotógrafos profissionais eram muito mais requisitados até a popularização de câmeras mais simples,⁵ quando perderam boa parte dos clientes para a prática amadora e familiar. Este fato acabou criando um dos modos sociais mais complexos da fotografia, especialmente em sua forte conexão com as noções de família, lazer, memória e identidade,⁶ levando artistas, curadores e teóricos culturais a se voltarem, com grande interesse, nas últimas décadas, para uma reflexão sobre a sua prática cotidiana e sua utilização na arte.⁷ Na realidade, desde a vanguarda dos anos vinte do século passado, que instantâneos descartados são transformados em matéria prima da arte.

A facilidade do processo fez dele o meio ideal para explorar as maneiras pelas quais, memória, auto-imagem e família são retratadas e estruturadas por conceitos como classe, gênero e corpo. Atualmente, as distinções entre mídias começam a se desvanecer, e o instantâneo fotográfico se encontra na interseção de vários processos e tecnologias: desde o novo jornalismo realizado por pessoas comuns, utilizando a câmera de seus celulares para registrar (e veicular) acontecimentos, bem antes da grande mídia institucional, até o registro do cotidiano familiar, transformado agora em um grande banco de dados – diferente das fotos de momentos esparsos, dos álbuns analógicos do passado – ou disponibilizado na rede mundial através dos *foto*logs, criando novas conexões entre a imagem fotográfica e a rotina diária.

David Trend (1992) escreveu que o instantâneo fotográfico estava sendo apontado pelos ativistas culturais como o corolário visual do estudo da vida doméstica, e isto era sinal de uma tendência encorajadora para a reflexão sobre o processo. Ele estava correto; os últimos anos provaram ser um período de *boom* para a análise pública do instantâneo em suas diversas capacidades: emblemático para a comunicação social, artefato enigmático para uma nova história e com um enorme crescimento entre as famílias. Porém, essas investigações ocorriam, segundo Trend, em grande parte através dos esforços variados de artistas e curadores, que deram ao instantâneo um papel proeminente na reinvenção dos espaços públicos para exposição de fotografias, e não sob a égide dos estudos culturais ou da academia.⁸

Rosalind Krauss argumenta que a inclusão da fotografia no campo da crítica da arte trouxe como consequência o esquecimento de que a fotografia é, ao mesmo tempo, signo e produto. Desta forma, surgiu um arsenal de literatura especializada, segmentada em diversas categorias, com o objetivo de “explicar” as imagens. “Como se algo pudesse ou devesse existir de fato como literatura da fotografia; como se a fotografia devesse ou pudesse ser objeto de literatura” (KRAUSS, 2003: 7).

Seguindo esta linha de raciocínio – mas sem querer, no momento, esgotar as questões colocadas por Krauss –, não seria o caso de acrescentar a esse debate o conceito de fotografia como “objeto”? Isto é, discutir a sua materialidade, uma vez que ela é tanto imagem quanto objeto físico no tempo e no espaço e, portanto, na experiência social e cultural? Elizabeth Edwards e Janice Hart (2005) utilizam argumentos de Geoffrey Batchen e Will Straw para afirmar que

As fotografias têm volume, opacidade, tatilidade e presença física no mundo e, portanto, incorporam interações subjetivas e sensuais. Essas características não podem ser reduzidas a um status abstrato como mercadoria, nem a um conjunto de sentidos ou ideologias que tomam a imagem como pretexto. Pelo contrário, elas ocupam espaços, movem-se entre eles seguindo linhas de passagem e uso que as projeta no mundo (EDWARDS e HART, 2005: 1).

É claro que o conteúdo da imagem é importante. De uma forma simplista, segundo as autoras, é a razão pela qual as fotografias são compradas, trocadas, colecionadas ou dadas como presente. Seu apelo indicial é uma das qualidades que as definem. No entanto, o que elas procuram não é o divórcio impossível entre a materialidade da foto e sua própria imagem, e, sim, quebrar conceitualmente a dominação dos conteúdos e olhar os atributos físicos da fotografia que os influenciam nos momentos dos arranjos e projeções da informação visual.

À guisa de conclusão

A quais conclusões podemos chegar a partir desta “coletânea de argumentos”? À maneira de uma *assemblage*, reunimos materiais diversos que nos levam antes a aprofundar este debate do que a dar respostas às questões colocadas. Porém, cremos que os embates trazidos pela “nova sociologia da arte” e a possibilidade de uma reflexão compartilhada com outras disciplinas poderão minimizar as aporias características de cada campo.

Na realidade, o que se percebe é que a história da fotografia é uma história de tensões, assim

como a aventura do olhar configura-se como um percurso cujos desdobramentos são dificilmente previsíveis. A revolução digital, com seu ritmo veloz e uma vasta expansão de opções de produção imagética, está levando a fotografia a abraçar questões cada vez mais complexas.

Neste sentido, podemos argumentar que as análises das fotografias no campo artístico, usualmente, seguem dois caminhos. Um deles é a preocupação com as estruturas internas do trabalho, a natureza dos seus elementos constituintes e suas inter-relações, a procura por padrões de harmonia e tensão, que são interessantes e emocionalmente envolventes. Outro caminho explora questões relacionadas à sua importância filosófica. Muitas vezes, ambos são utilizados. Isto é, a maneira pela qual os elementos formais de um trabalho levam o usuário, leitor, consumidor, a vivenciar importantes verdades filosóficas que são tão intelectuais quanto emocionais.

Como os cientistas sociais podem acrescentar algo a esse tipo de análise feita por críticos de arte sobre a fotografia, o objeto fotográfico? Becker (2006) argumenta que para isso é necessário ter claro que a idéia do “trabalho em si” – isto é, o trabalho em conexão com o próprio trabalho – é empiricamente suspeita. Os artistas fazem várias versões que, muitas vezes, são tratadas como trabalhos diversos, mesmo que, em outras ocasiões, sejam percebidas como variantes, das quais um trabalho autêntico deva ser extraído. É uma indicação de uma realidade empírica que se esconde por trás do que ele denomina de “princípio da indeterminação fundamental do trabalho artístico”:

(...) a princípio, é impossível para os sociólogos ou qualquer um falar sobre o ‘trabalho em si’, pois não existe tal coisa.

Existem, na realidade, diversas ocasiões nas quais o trabalho é apresentado, lido ou visto e cada uma delas pode ser diferente (BECKER, 2006: 23).

No entanto, na interpretação deste autor, o reconhecimento da indeterminação é uma contribuição negativa e sugere uma “abordagem genética” que pode facilitar a compreensão de que o trabalho de arte é resultado de uma série de escolhas. Escolhas que são feitas, não só pelos artistas, mas por todos os que participam do processo. Compreendê-lo significa, portanto, perceber o tipo de escolha que foi feita e a partir de quais possibilidades. Coisas que são, usualmente, conhecidas pelos artistas. Uma análise sociológica desse contexto pode explicar a gama de possibilidades e as condições que o cercam e, dessa forma, explicar as opções feitas.

Nesse sentido, a via aberta pelo trabalho precursor de Pierre Bourdieu conduz a uma sociologia da arte que não se conforma mais em abordar o fenômeno fotográfico/artístico tão simplesmente a partir de seus aspectos contextuais, e, menos ainda, reduz-se à apreensão dos aspectos formais de tal produção. Cabe ao discurso sociológico considerar a realidade da obra, vinculando-a a contextos estruturados de relações sociais de produção, circulação, apropriação/consumo cultural. Criam-se, assim, teias conceituais que tornam o fenômeno fotográfico/artístico sociologicamente inteligível, o que não anula nem traduz a experiência estética provocada pela obra, mas antes lhe confere outro *status*.

Notas

1 Os churingas são objetos de pedra ou de madeira, de forma mais ou menos oval, com as extremidades pontudas ou arredondadas, muitas vezes gravadas com

sinais simbólicos; às vezes, também, simples pedaços de madeira ou seixos não-trabalhados. Qualquer que seja sua aparência, cada churinga representa o corpo físico de um ancestral determinado e é solenemente atribuído, geração após geração, ao vivo que se acredita ser esse ancestral reencarnado. Os churingas são empilhados e escondidos em abrigos naturais, longe dos caminhos freqüentados. Periodicamente são retirados para inspeção e manuseio e, em cada uma dessas ocasiões, eles são polidos, engraxados e coloridos, não sem que antes lhes sejam dirigidas preces e encantamentos (LÉVI-STRAUSS, 1997: 264).

2 Ver também, CORDOVIL, C. (2002).

3 Para um aprofundamento dessa questão, ver RORTY, Richard (1967).

4 Ver KOTHE, Flávio R. (1985).

5 A primeira câmera *Brownie*, lançada pela Kodak em 1900, custava um dólar e era tão simples que podia ser utilizada, inclusive, por crianças.

6 Para uma visão mais ampla sobre o assunto, ver HIRSCH, Marianne (ed.) (1999).

7 O Museum of Modern Art – MOMA, de Nova York, dedicou uma grande exibição ao tema com trabalhos de Peter Galassi (1991), denominado *Pleasures and Terrors of Domestic Comfort*. O Barbican Art Gallery, de Londres, fez o mesmo com Val Williams, em 1994 – *Who’s Looking at the Family?* Em 2008, o prêmio *Porto Seguro de Fotografia* concedeu a Siegbert Franklin o troféu de “Pesquisa Contemporânea”, pelo seu trabalho com retratos familiares. Ver também RICHTER, Gerhard, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. London: Verso, 2002; Joachim Schmid, <http://www.artic.edu/webspaces/fnews/2001>; e trabalhos de Christian Boltanski, artista francês.

8 Um olhar mais acurado sobre a longa história do instantâneo fotográfico e sobre os debates que têm acontecido pode servir para ressaltar algumas das categorias que são necessárias para sua análise, pois alguns autores argumentam que, nesse início de era digital, a fotografia analógica assumiu um papel memorial, não só dos sujeitos e objetos que ela descreve, mas de sua própria operação como sistema de representação. Uma relação oposta àquela existente sobre o *long-playing* de vinil – objeto de nostalgia fetichista de ouvintes que cresceram com CDs. O instantâneo analógico com suas imagens, algumas vezes meio veladas e “sujas” e com seu formato característico, está se tornando o símbolo mais potente da historicidade de um *medium* à beira da morte. Para um aprofundamento da questão, ver BATCHEN, Geoffrey (2001).

Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland (1984). *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BATCHEN, Geoffrey (2008). "Snapshots", in *Photographies*, 1:2, 121-142.
- _____ (1997). *Photography's Objects*. Albuquerque: University of New Mexico Art Museum.
- _____ (2001). *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*. Cambridge, MA: MIT Press.
- BAUMAN, Zygmunt (2007). "Liquid Arts", in *Theory, Culture & Society*, vol. 24(1): p. 117-126.
- BECKER, H. (2006). "The Work Itself", in FAULKNER, R. R. e KIRSHENBLATT, G. B. *Art from start to finish*. Chicago: Chicago Univ. Press.
- BECKER, H. (1982). *Arts World*. Los Angeles: University of California Press.
- BOURDIEU, Pierre e outros (1965). *Un art moyen: essai sur lesd usages sociaux de la photographie*. Paris: Éditions de Minuit.
- BOURDIEU, Pierre (1990). *Photography: A Middle-Brow Art*. Stanford: Stanford Univ. Press.
- _____ (2008). *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Zouk.
- BOURDIEU, Pierre e BOURDIEU, Marie-Claire (2006). "O camponês e a fotografia", in *Revista de Sociologia e Política*, 26, p. 31-39.
- CORDOVIL, C. (2002). "A estética do ressentimento ou cevando filisteus", in <http://www.insightnet.com.br>.
- DE LA FUENTE, Eduardo. "The 'New Sociology of Art': putting art back into Social Science Approaches to the Arts", in *Cultural Sociology*, 2007; 1; 409.
- BECKER, Howard S., FAULKNER, Robert R. and KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara (eds.) 2006. *Art from Start to Finish: Jazz, Painting, and other Improvisations*. London: University of Chicago Press.
- EDWARDS, Elizabeth, HART, Janice (2005). *Photographs, objects, histories: On the materiality of images*. London: Routledge.
- GRENFELL M. and HARDY C. 2003. "Field Manoeuvres: Bourdieu and the Young British Artists", in *Space and Culture*, nº 6, p.19 - 27.
- FABRIS, A. (2008). "Discutindo a Imagem Fotográfica". In <http://www.fotografiacontemporanea.com.br>
- HEINICH, Nathalie (2008a). *A Sociologia da Arte*. Bauru: EDUSC.
- _____ (2008b). "Para acabar com a discussão sobre arte contemporânea", in BUENO, M. L. e CAMARGO, L. O. (org.). *Cultura e Consumo: estilos de vida na contemporaneidade*. São Paulo: Ed. SENAC.
- LACOUÉ-LABARTHE, P., ROGIERS, P. e MEATYARD, C (1986). *Theatre des Realites*. Paris: Contrejour.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1997). *O pensamento selvagem*. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas, São Paulo: Papyrus.
- KRAUSS, R. (2003). *O Fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- MITCHELL, W. J. T. (2005). "There Are No Visual Media", in *Journal of Visual Culture*, 4; 257.
- _____ (2002). "Showing seeing: a critique of visual culture", in *Journal of Visual Culture*, 1; 165.
- _____ (1994). *Picture Theory*. Chicago: The University of Chicago Press.
- SOLOMON-GODEAU, A. (1997). *Photography at the Dock*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.
- STALLABRASS, Julian (1996). "Cold Eye", in *New Left Review* I/220-22
- TREND, David (1992). *Cultural Pedagogy: Art/Education/Politics*. New York: Bergin & Garvey.
- VAN DIJC, Jose (2008). "Digital photography: communication, identity, memory", in *Visual Communication*, nº 7, p.57-65.

DO MODERNO AO CONTEMPORÂNEO: UMA PERSPECTIVA SOCIOLÓGICA DA MODERNIDADE NAS ARTES PLÁSTICAS

Introdução

No futuro, quando olharmos para o século XX, tenderemos a identificar a década de 1960 como um período de importantes transformações na história da cultura e das artes plásticas. Na ocasião, assistimos à consolidação e à amplificação da modernidade em escala planetária, com o universo da cultura e das artes se desenvolvendo interligado com o da indústria cultural. É o limiar do processo de globalização, visível a partir dos anos 1980, momento-chave na trajetória das artes plásticas, assinalando a expansão da arte contemporânea.

Essas transformações ocorreram no âmbito da produção, da distribuição e da circulação, sendo talvez a primeira ocasião no século em que a lógica de operação dessas esferas distintas começou a convergir. Desde então, em maior ou menor grau, o mercado e as instituições – que vinham imprimindo o tom no mundo das artes – ajustam-se às constantes redefinições de uma produção artística cada vez mais segmentada.

Para Anthony Giddens, a situação é decorrência de uma nova condição – a reflexividade institucional – que desponta nas sociedades pós-

MARIA LÚCIA BUENO*

RESUMO

Tendo como pano de fundo uma reflexão sobre a autonomia da arte e a desorganização das fronteiras do mundo da cultura, pretendemos traçar uma caracterização da modernidade através de uma reconstrução histórica dos conceitos de arte e artista, do final do século XIX ao contexto globalizado do início do século XXI, que aqui é compreendido como um espaço de radicalização da modernidade.

Palavras-chave: modernidade; globalização; arte moderna e arte contemporânea; sociologia da arte.

ABSTRACT

Have like backstage a reflexion about autonomy of art and the confusion in the boundaries of culture world, we will to design a characterization of the modernity through a reconstruction of the concepts of art and artist, from the end of the XIX century to the global context of the begin of the XXI century, that we understand here like a space of radical modernity.

Keywords: modernity; globalization; modern art and contemporary art; sociology of art.

* Doutora em Ciências Sociais pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas (IFCH-UNICAMP). Professora do Mestrado em *Design* da Universidade Anhembi Morumbi, SP.

tradicionais. Ou seja, todo o conhecimento novo produzido sobre a estrutura social tende a alterar substancialmente, e de forma imprevisível, a dinâmica dessas estruturas. As contínuas informações sobre a realidade social em lugar de reforçar os mecanismos de controle, como se previa, derivaram num movimento de instabilidade. “A produção de conhecimento sistemático sobre a vida social torna-se integrante da reprodução do sistema, deslocando a vida social da fixidez da tradição” (GIDDENS, 1991: 59).

Outro aspecto do processo de reflexividade é o entrelaçamento de interferências advindas do cotidiano privado das pessoas com outras relacionadas a contextos institucionais mais amplos. Sendo assim, “uma das características distintivas da modernidade é a crescente interligação entre os dois ‘extremos’ de extensividade e intensividade: influências globalizadas por um lado, e tendências pessoais, por outro” (GIDDENS, 1994: 1). Na década de 1960, podemos dizer que ocorre uma radicalização da reflexividade – não sendo por acaso que alguns teóricos da pós-modernidade (JAMESON, 1996; HUYSSSEN, 1991) apontam o período como um divisor de águas na cultura do século XX.

Se recuarmos até a Europa de meados do século XIX, encontramos nas ressonâncias daquela modernidade emergente os germes da condição artística que se consolidou no final do século XX. É aí que se anuncia como irreversível a formação de uma sociedade pós-tradicional (GIDDENS, 1997), onde as tradições perdem sua eficácia enquanto forças motrizes da vida social, que, por sua vez, se converte em um espaço cada vez mais indefinido. Tal indefinição, que reaparece radicalizada na sociedade contemporânea, é produto de um meio no qual as referências deixam de estar pré-estabelecidas, “em que os elos sociais têm efetivamente que ser *feitos* e não herdados do passado” (GIDDENS, 1997: 130).

Uma característica dessa modernidade que surge é o aumento sem precedentes da população nos centros urbanos industrializados. Diante dessa expansão, as antigas instituições, que operavam num âmbito muito restrito, tornaram-se inoperantes. Outra característica é o movimento de desterritorialização generalizado, promovendo uma autonomia crescente das esferas e indivíduos, em uma atmosfera marcada pela reflexividade, pelo risco e pela incerteza. O desenvolvimento da economia monetária, da modernização capitalista – como assinalam vários autores da sociologia clássica –, impondo uma nova dinâmica à vida econômica, política e social foi responsável pela corrosão das sociedades tradicionais, provocando essa nova condição (SIMMEL, 1987).

Nossa proposta, aqui, é realizar uma leitura da evolução histórica da modernidade, do século XIX ao XX, a partir das transformações operadas no interior do mundo da arte¹. Tematizamos, em particular, as mudanças nos conceitos de arte e de artista nesse processo, compreendidas, assim, como radicalização da modernidade. Ou seja,

elementos como reflexividade, desterritorialização, latentes e, ainda, velados, na cultura europeia do século XIX, tornaram-se dominantes e acentuados no contexto globalizado da década de 1980. Essa reflexão, respaldada em leituras e investigações, foi desenvolvida com o objetivo de servir como suporte às pesquisas de campo que venho desenvolvendo, fornecendo novas direções para o processamento dos dados coletados. As conclusões apresentadas, neste trabalho, passíveis de revisão, não pretendem esgotar o assunto.

Na capital francesa, centro da vida cultural do século XIX, o colapso da tradição acadêmica comprometeu a dinâmica das artes. O mundo da arte institucionalizado tornou-se obsoleto diante do crescimento da população de artistas que a Academia, muito restrita, não conseguiu assimilar (BOURDIEU, 1988). Paralelamente, a maior parte da produção dos emergentes não encontrou um canal de circulação. A resistência dos núcleos tradicionais hegemônicos, a segmentação da produção e a ausência de parâmetros impossibilitaram a conversão da arte dos independentes em uma nova tradição artística.

Um mérito dos artistas modernos foi terem se empenhado na reconstrução dos sentidos de arte e de humanidade, pautados por essa nova condição, terminando por redefinir inteiramente os conceitos de arte e de artista. Cézanne, Gauguin, Van Gogh e Toulouse Lautrec estiveram mais próximos de artistas como Pollock, Oiticica e Warhol, do que de muitos de seus companheiros de século, como Ingres, Courbet e Delacroix. O que diferenciava ambos os grupos era o fato de o segundo grupo ter exercido sua arte sempre dentro da tradição, enquanto o primeiro a desenvolveu com base em outros parâmetros, sem o respaldo de um modelo estético que viabilizasse suas obras.

Nas culturas tradicionais, na perspectiva trabalhada por Anthony Giddens, as tradições atuavam por meio da ritualização de uma verdade fundamental, possuindo caráter normativo, sendo territorializadas e, por sua vez, dotadas de uma história particular. Organizavam relações temporais e espaciais, estabelecendo ligação entre o passado e o presente. No sistema acadêmico, as instituições eram subordinadas às cortes e os artistas, operando dentro dos limites de modelos pré-estabelecidos, produziam uma estética oficial, a partir de conteúdos fornecidos pelos historiadores e em conformidade com as regras da arte institucionalizada.

No contexto pós-tradicional, ante a inoperância dos modelos convencionais, em uma sociedade em mutação, onde circulam múltiplas referências, os artistas retiram dessa instabilidade a energia para construir uma poética segmentada, elaborada com base no universo da experiência pessoal de cada produtor. Ocorrendo o que designamos de autonomização do olhar do artista, ou seja, uma nova condição nas artes em que a reflexão passa a fluir da própria experiência do artista, não mais de padrões pré-estabelecidos. Como observou Carl Schorske, a “mentalidade moderna tornou-se cada vez mais indiferente à história porque esta, concebida como uma tradição nutriz contínua, revelou-se inútil para ela” (SCHORSKE, 1988: 13). A afirmação da soberania do olhar do artista fundou-se na ruptura com as instâncias que, até então, haviam fornecido suporte ao seu trabalho. Rompia-se, assim, o compromisso com a função representativa das artes plásticas, com o modelo estético acadêmico que regia essa representação e com a tradição visual européia que determinava esse modelo (BUENO, 1995).

Se nas obras de Ingres e Delacroix encontramos uma leitura da cultura francesa no século XIX, as obras de Van Gogh, Gauguin, Cezanne e Lautrec, além de muito distintas entre si, caminham em uma outra direção. Embora esses pintores não pautassem mais suas produções pela tradição, recorriam freqüentemente a elas. Reencontramos os elementos tradicionais na obra dos pós-impressionistas, utilizados de outra maneira e revestidos de outro sentido, sem o cunho normativo. Van Gogh, por exemplo, abusou em suas referências às gravuras japonesas; Lautrec apropriou-se livremente da tradição artística publicitária; e Gauguin mergulhou de forma visceral na cultura do Taiti. A tradição nessas obras não aparece mais como uma condição pré-estabelecida, mas sim como uma escolha, um jogo. As matrizes estéticas passaram a se desenvolver com base em origens muito diversificadas, muitas delas estrangeiras ao universo tradicional do mundo da arte (BUENO, 2000).

Outro aspecto da maneira moderna de lidar com tradições – ligado à reorganização das fronteiras na sociedade moderna – é o fato delas não emergirem mais de uma forma pura e unitária. Ressurgem mescladas com outras e desterritorializadas numa atmosfera de pluralidade, que Néstor Garcia Canclini designa de *hibridismo* (CANCLINI, 1995).

As hibridações (...) nos levam a concluir que hoje todas as culturas são de fronteira. Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes; o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e as canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim,

as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento (CANCLINI, 1995: 348).

O novo modo *híbrido* de lidar com as tradições, em que elas aparecem como escolhas e não como determinações, condição que Giddens denomina de *retradicionização*, irá se constituir num dos traços característicos da arte do século XX, que aflora mais acentuadamente no universo globalizado do final do milênio.

Uma preocupação recorrente das gerações atuais que operam por intermédio do *hibridismo* e da *retradicionização* é a de trabalhar sobre o tema da memória. Andreas Huyssen (1997) observa que a dialética memória/amnésia é um produto da primeira hora da modernidade que acompanha a emergência das vanguardas modernistas. As rupturas vanguardistas – voltando-se simultaneamente contra a tradição e o mercado – não impuseram direção a nada; foram saltos rumo ao vazio. Para Huyssen, a amnésia foi uma estratégia da qual os modernistas europeus lançaram mão para se liberarem de uma cultura tradicional ainda atuante. Essa leitura vai de encontro à de Octávio Paz, para quem

(...) as vanguardas não estavam unidas por uma estética comum mas por uma vontade inovadora que rompia violentamente com o passado. Esta atitude, ainda que herdada do grande movimento romântico e das escolas que o sucederam, se apresentou como uma verdadeira revolução artística e espiritual. Ruptura absoluta e começo absoluto (PAZ, 1995: 17).

Simultaneamente à ruptura absoluta das vanguardas, desponta outra face da modernidade desenvolvida em torno do resgate da memória. Marcel Proust, Henri Bergson, James Joyce e Walter Benjamin estão entre os que caminharam nessa vertente, procurando salvaguardar a história e a experiência do impacto de uma escala temporal incrivelmente veloz.

Modernidade não é, portanto, sinônimo de vanguarda; como assinalou Octávio Paz, ela tem um duplo sentido que envolve não apenas rupturas, mas também retornos e restaurações, compreendidos não somente como uma volta ao passado e sim como um recomeço. Paz identifica a Europa do início do século como o espaço das vanguardas, compreendidas como um aspecto da modernidade, que emerge numa circunstância específica de sua consolidação.

É a experiência, e não a ruptura, um dos seus traços específicos. Na impossibilidade de se pautar pelo passado, os modernos conduzem suas vidas fundadas na experiência. A experiência é o fundamento da identidade. Para Zigmunt Bauman, enquanto o homem tradicional se conduzia pelas definições, os modernos são forçados a recorrerem à experiência para construírem suas identidades. As definições são inatas e informam a pessoa quem ela é. As identidades são construídas e atraem-nas pelo que ainda não são, pelo que podem se tornar. Os modernos empreendem uma “busca frenética de identidades”. “Eles perseguiram identidades porque, desde o princípio, as definições lhes haviam sido negadas” (BAUMAN, 1997: 94).

A reflexão de Jürgen Habermas (1983) aprofunda o problema das identidades na modernidade. Observa o autor que, na sociedade mundial contemporânea, as identidades são

geradas a partir de um referencial interno, desenvolvendo-se independente dos territórios ou de uma organização determinada.

A nova identidade não pode mais ser definida pelo fato de se pertencer a ou ser membro de algo (1983: 98). (...) a identidade do Eu é a capacidade de construir novas identidades, integrando nelas as identidades superadas e organizando a si mesmo e as próprias interações numa biografia inconfundível (HABERMAS, 1983: 80).

Um aspecto fundamental da perspectiva de Habermas é que, muito embora as identidades não se manifestem mais através de um pertencimento, ou moldadas por uma tradição (GIDDENS, 1997), elas se constituem ainda dentro da história e, em diferentes níveis, dialogando com ela.

A modernidade não é um atributo nem uma escolha. Trata-se de uma condição societária, uma contingência histórica com a qual os homens são forçados a se deparar. Uma de suas características, até a primeira metade do século XX, é o fato de que os movimentos de ruptura vanguardistas, lutando pela destituição das formas tradicionais de gestão, foram seguidos por tentativas sucessivas de retorno à ordem, como esforços para restabelecer as formas tradicionais de gestão. Entre os exemplos mais representativos, mencionamos o Nazismo e o Fascismo do período entre guerras na Europa. No âmbito das artes, apontamos as diferentes modalidades de estéticas regressivas que despontaram no bojo desses processos, como o Realismo Socialista.

Em resposta a tais modalidades de retorno à ordem, como também reação à lógica do mercado, cada vez mais presente em todos os domínios da vida, deve-se considerar a questão da autonomia da arte que permeou os principais debates do século XX. A palavra autonomia é recorrente na história da modernidade, e na história da arte em geral, assumindo conotações distintas em construções teóricas e contextos históricos específicos. Nesta reflexão tratamos de três diferentes configurações: a autonomia do artista, a autonomia da arte e o campo artístico autônomo.

Autonomia do artista é uma condição societária nova, produto da vida moderna, que encontramos de forma mais explícita e acentuada no universo contemporâneo (BUENO, 1995 e 2001). A concepção de autonomia da arte, aqui, está referida a uma reflexão gestada em circunstâncias históricas específicas – nos Estados Unidos, dos anos 30 e 40 do século XX –, estando diretamente associada com a produção dos filósofos da *Escola de Frankfurt* (MARCUSE, 1981) e às idéias do crítico de arte norte-americano Clement Greenberg (1996). Campo artístico autônomo é um conceito construído pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu (1996), no final dos anos 60 e início dos 70, a propósito das formas de organização do universo artístico em um ambiente cultural regido pelo mercado.

A fim de sistematizar melhor nossa reflexão, optamos por tratar essas questões a partir de uma periodização. O primeiro período abarca da passagem do sistema acadêmico ao moderno, até o final da Segunda Guerra Mundial, constituindo-se no que designamos como o espaço clássico da arte moderna. O segundo, do final da década de 1940 até a virada do milênio; está identificado com a Era da arte contemporânea.

I. Da academia ao mercado: a emergência do artista moderno

O movimento de autonomia do artista marca o primeiro período, assinalando a emergência da modernidade nas artes plásticas. A modernidade, aqui, é compreendida como um novo modo de vida que desponta associado à cultura urbana, a partir das transformações introduzidas pela modernização capitalista. A nosso ver, três aspectos que forjam esse novo modo de vida emergem nessa circunstância histórica e vêm pautando, desde então, a trajetória da modernização e da vida moderna, em geral, de uma maneira cada vez mais radicalizada: o princípio da circulação, a desterritorialização e a reflexividade.

As sociedades tradicionais foram refratárias à presença da diversidade e do elemento estrangeiro. Era no isolamento que residia a força dessas culturas, a garantia da perenidade da tradição. Todo esforço era canalizado para a preservação da tradição que lhe fornecia sustentação. A cultura capitalista, baseada no princípio da circulação, rompeu com o isolamento que conduzia a vida no mundo tradicional, levando à corrosão desse universo. Portanto, circulação, desterritorialização e reflexividade são fenômenos que se desenvolvem associados na sociedade moderna.

Na Europa do século XIX, com a emergência de um mercado de arte antiga – alimentado pelas coleções particulares e, sobretudo, pelos recém-criados museus nacionais –, temos uma circulação sem precedentes de arte de todos os tempos e de todas as tradições. Produções, até então, marginalizadas pela Academia, como a da Europa medieval e a egípcia, vieram à tona, promovendo uma atmosfera de anarquia generalizada no cenário cultural. Anarquia compreendida como a

disposição para admirar as manifestações artísticas de todas as épocas e civilizações (HASKELL, 1986). A desterritorialização da arte e da cultura na Europa deu-se também por meio de museus, como o *Louvre* e a *National Gallery* (1826) e, ainda, das Exposições Universais. As culturas do Oriente, da África e das Américas entraram na Europa oficialmente, pela primeira vez, pelo espaço das exposições universais. A cultura dos museus abriu um caminho para uma releitura da história, rompendo com o registro da história oficial acadêmica.

O prestígio das xilogravuras japonesas no meio artístico parisiense, no século XIX, é um caso exemplar de reflexividade aliada à desterritorialização. Artistas como Utamaro e Hiroshigue realizavam suas gravuras sob a influência de imagens ocidentais que chegaram ao Japão no século XVIII. Trabalhando no século XIX, fora da tradição artística japonesa, não foram bem recebidos no país. Suas obras viajaram para a Europa dentro de caixinhas de chá, embalando o seu conteúdo (VARNEDOE, 1990). Foram descobertas por alguns artistas que circulavam em Paris, e encontraram nessas imagens a revelação de um novo olhar, influenciando de forma decisiva muitas das inovações que vieram implementar. Por intermédio de pintores como Edgar Degas e Vincent Van Gogh, as xilogravuras japonesas obtiveram reconhecimento estético, passando das caixinhas de chá para as paredes dos museus, como matrizes importantes nas obras dos impressionistas e dos pós-impressionistas (WICHMANN, 1981). A passagem é ilustrativa de uma visualidade desterritorializada, constituindo-se no século XIX, entre Oriente e Ocidente, e de como a circulação de imagens, mesmo sem intencionalidade, nunca é inocente, introduzindo alterações substantivas, não apenas no

mundo da arte, mas no imaginário das pessoas de um modo geral.

Tendo ainda como referência o contexto francês, a modernidade nas artes plásticas efetivou-se, sobretudo, por três mudanças fundamentais, relacionadas com todas essas transformações comentadas acima: uma, a mudança de regimento no mundo da arte; outra, a mudança perceptiva e, ainda, a mudança da condição do artista. Para construir uma abordagem sociológica da modernidade contemporânea, no domínio das artes, considerando suas matrizes históricas no século XIX, devemos operar na interseção desses três universos: o universo social da arte, o universo pessoal do artista e as formas de percepção dominantes.

A história social da arte já vem atuando com sucesso nessa direção, e o trabalho de Michael Baxandall (1991) sobre o início do Renascimento italiano é um exemplo representativo. No contexto sociológico, espelho-me particularmente em três autores que, ancorados no contexto contemporâneo e dentro de uma perspectiva histórica, por caminhos distintos, desenvolveram abordagens contemplando três eixos: Néstor Garcia Canclini (*Culturas Híbridas*, 1997), Howard Becker (*Les mondes de l'art*, 1988) e Nathalie Heinich (*Le triple jeu de l'art contemporain*, 1998).

Mudança de regimento no mundo da arte

No século XIX, com o fim da sociedade de corte, o universo institucional da arte passou a ser regido pelo mercado. Já mencionamos que a ampliação da população de aspirantes à profissão artística foi um dos fatores responsáveis pela decadência da Academia, uma vez que esta, muito restrita, não conseguiu dar conta desse novo

contingente. O desenvolvimento do liberalismo contribuiu também para enfraquecer uma forma de organização tão centralizada e autoritária como a acadêmica. Enquanto a instituição legislava sobre a produção artística, o mercado passou a exercer um controle sobre a distribuição e a circulação das obras.

Numa sociedade com fronteiras bem delimitadas, os muros da Academia preservam a integridade da cultura erudita. Conforme Nathalie Heinich (1993), a constituição da Academia Real de Artes, na França, em 1648, surgiu da demanda de um grupo de artistas plásticos e refletia uma série de aspirações da elite que a encaminhou. A mais importante delas era a idealização de que o interior da instituição se transformasse no espaço de legitimação das artes plásticas, enquanto produção erudita e de ordem intelectual, possibilitando, assim, ao artista uma ascensão na hierarquia social: deixava de ser reconhecido como um artesão no exercício de uma atividade mecânica, para desfrutar do prestígio que lhe concedia sua nova posição de indivíduo no exercício de uma atividade liberal.

Com o advento das academias de arte, o artista plástico, embora ainda dependesse, para realizar sua atividade, de um domínio artesanal, passou a ser reconhecido e respeitado como um intelectual (HEINICH, 1993). Uma instituição criada pela cultura cortesã, em meio à qual a produção artística desfrutava de uma autonomia relativa, com a extinção do universo que lhe fornecia sustentação, descaracterizou-se, perdendo sua finalidade original. Na Era clássica, os artistas estavam tão imbuídos do sentido da tradição que não havia necessidade de uma autoridade impelindo-os nessa direção. A própria tradição encarnava tal autoridade.

A Academia neoclássica do século XIX foi apenas um espectro da antiga Academia Real de Artes; uma organização moribunda que, na tentativa

de se manter, recorria a sucessivas estratégias de distinção, tornando-se cada vez mais autoritária e centralizadora (BOURDIEU, 1988). Nesse contexto, despontou a arte moderna em contraposição a um sistema que lutava, inutilmente, para tentar reeditar uma tradição já do passado.

Reduto da grande arte, em um universo de fronteiras bem delimitadas, a instituição acadêmica detinha o monopólio das definições. Sua decadência levou a uma desorganização das fronteiras entre cultura erudita e culturas populares, gerando um clima de pluralismo estético, o qual Pierre Bourdieu designou de institucionalização da anomia (BOURDIEU, 1987). O mercado classificava e organizava as mercadorias em circulação, mas não tinha autoridade suficiente para construir definições perenes. O campo artístico, que se organizou numa fase posterior, preencheu essa lacuna, até que a ampliação do mundo da arte e a diversificação das propostas estéticas tornaram a tarefa mais complexa.

O mercado de arte moderna (MOULIN, 1967) surgiu na França, no século XIX, a partir da produção dos impressionistas. Afirmando-se como uma instituição seleta e diferenciada, organizada em torno de uma elite de colecionadores, foi o embrião do campo artístico “autônomo”, que se consolidou no início do século XX. Legislando sobre a circulação das obras, passou a operar a partir de critérios próprios, dentre os quais destacamos três.

Enquanto o artista acadêmico tinha que subordinar sua produção ao *modelo* e ao tema, o artista moderno, que quisesse comercializar sua obra, deveria respeitar o *formato*. No caso das artes plásticas, significava que a produção deveria permanecer ligada ao suporte que a tornava identificável no mercado, ou seja, à pintura e à escultura. Ambas deveriam desenvolver-se dentro

dos limites da moldura, no caso da pintura; e da base, no caso da escultura. Se a arte acadêmica era uma arte de grandes dimensões, construída para o espaço público, o mercado moderno organizou-se em torno de obras de porte médio, transportáveis, destinadas aos colecionadores particulares.

No século XIX, graças ao aparecimento de telas prontas e tintas vendidas em tubos de metal, os pintores puderam, além de se libertar da obrigação de confeccionar seus próprios materiais, sair pela primeira vez do espaço fechado do ateliê para pintar ao ar livre. O interesse pela experiência de produzir ao ar livre, de apresentar um registro direto da realidade, que já estava presente na obra de artistas como Turner e Goya, somente iria se tornar viável com a industrialização do material artístico que, liberando o pintor do ateliê, transformou a pintura numa atividade móvel. Em decorrência do hábito de os artistas se deslocarem para pintar, eles trabalhavam geralmente com telas de porte médio.

O *valor de unicidade*, da obra única produzida pela mão do artista, é outra invenção do mercado de arte moderna do século XIX. Uma das chaves da passagem de um regime para o outro foi a então decadência econômica do mercado de imitações que fornecia suporte financeiro ao sistema acadêmico. Até o século XIX, as obras célebres eram reproduzidas inúmeras vezes, por seus próprios autores ou pelo mercado de imitação. As cópias chegavam a alcançar preços mais altos que os das obras originais. O desenvolvimento de técnicas de reprodução – como a fotografia e a litogravura – comprometeu esse mercado.

O novo sistema repousou também sobre outra *convenção de qualidade*: a *originalidade, compreendida nos seus*

dois sentidos usuais de autenticidade e de inovação. (...) Em vez de enfrentar a concorrência dos procedimentos fotográficos na produção de imagens, a pintura tem o interesse de afirmar a sua singularidade e de evidenciar as particularidades que a diferenciam da fotografia. Duas características serão realçadas: a não reprodutibilidade do suporte e a liberdade de composição (MORAUX e SAGOT-DUVAURAU, 1992: 50-51).

O terceiro critério, associado ao segundo, tende a valorizar as obras identificadas com o binômio *ruptura-inovação* que emergiam como produtos da autoria de um gênio criador. Para os sociólogos Harrison e Cynthia White, são os artistas e não as obras o foco do sistema institucional comerciante-crítico de arte, que caracteriza o mercado moderno (H e C. WHITE, 1965). O critério de não-reprodução passa a reforçar também a valorização do suporte como objeto único, criado pelo artista em detrimento da imagem. A preponderância da liberdade de criação e das formas inovadoras privilegiou os movimentos artísticos fundados na ruptura com a representação. Essa atitude, posteriormente, levou a uma valorização das expressões abstratas em detrimento das figurativas. Em suma, unicidade e originalidade passaram a se constituir em fundamentos econômicos da obra de arte no mercado. Ao contrário do que afirmou Walter Benjamin, sobre a perda da aura e do valor de unicidade da obra de arte no mundo moderno (BENJAMIN, 1983), são critérios recentes, produzidos pelo mercado na modernidade.

Constituindo-se em um momento de ampliação da cultura, operando na contramão desse movimento, o campo de arte moderna, segundo a designação de Bourdieu, começou a se organizar no início do século XX em torno da produção das vanguardas artísticas européias. O mercado moderno, que se formou no final do século XIX em torno dos impressionistas, foi uma de suas matrizes. Na ocasião, o espaço de circulação e de divulgação da obra dos independentes era a boêmia, que até o final da década de 1870, na França, foi uma forma de afastamento da vida comum, de oposição ao modo de ser burguês, em nome da arte. O artista boêmio, marginalizado socialmente, encarnava o mito da individualidade, que se exprimia pela liberdade artística. A vida boêmia emergiu no início da construção do mundo burguês, desenvolvendo-se em áreas onde seus limites e fronteiras não eram claros e delimitados (BUENO, 2001).

Com o florescimento de um mercado de bens simbólicos, a partir da década de 1880, a boêmia passou por uma transformação. Deixava de ser um recurso para o isolamento social, para se constituir numa estratégia publicitária (SEIGEL, 1992); vendia formas artísticas inovadoras, vendendo um novo estilo de vida. As formas artísticas inovadoras passaram a ser associadas com personagens extravagantes, gênios criadores, como Pablo Picasso, artistas malditos, como Vincent van Gogh, confinados na boêmia pela “falta de sensibilidade do grande público”. Foi o nascimento do mito da vanguarda, matriz ideológica de uma cultura de bens restritos. A passagem do século no cenário artístico francês testemunhou a emergência de um duplo fenômeno: o reconhecimento oficial, com certo atraso, da estética inovadora – na obra dos impressionistas e pós-impressionistas – e sua identificação com a figura do artista-maldito.

Embora a arte moderna mantivesse um centro geográfico – a Europa Ocidental, particularmente a França –, a história da sua produção, do mercado e do campo artístico liga-se à internacionalização e à desterritorialização. Com o sucesso internacional do impressionismo, Paris converteu-se numa espécie de Meca da modernidade artística, atraindo artistas de diferentes partes da Europa, transformando o que designamos como modernismo francês, ou vanguardas europeias, num imenso caldeirão cultural.

O campo artístico moderno

Se o mercado de arte moderna nasceu na França, em torno da galeria de Paul Durand Ruel e da obra dos impressionistas, viabilizou-se economicamente graças ao capital dos milionários norte-americanos. As formas inovadoras, associadas a um novo estilo de vida, ameaçavam a estabilidade da cultura tradicional europeia, já abalada. Pela mediação de alguns artistas norte-americanos, como Mary Cassat, o impressionismo foi descoberto pela América do Norte – primeiro, por meio dos turistas, e, mais tarde, pelas exposições organizadas por Durand-Ruel, em Nova York e Chicago.

No início do século XX, milionários intelectuais, como Gertrud e Leo Stein, trocavam os Estados Unidos por Paris. Nos salões parisienses desses norte-americanos desenvolveu-se um mercado para a vanguarda europeia. Nas décadas de 1910 e 1920, a arte europeia já vendia muito bem nas galerias especializadas em Nova York. No final da década de 1920, as corporações americanas, que investiam em arte antiga, passaram a investir em arte moderna. Em 1929, foi fundado o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), em torno da obra dos modernos europeus (BUENO, 2001).

O campo de arte moderna se fortaleceu no início do século com a expansão do mercado, em torno das vanguardas modernistas europeias e dos salões dos milionários intelectualizados norte-americanos, consolidando-se e autonomizando-se na década de 1930, nos Estados Unidos. Para que um campo se consolide e se autonomize, de acordo com a perspectiva de Bourdieu (1982 e 1996), faz-se necessário cumprir algumas etapas e reunir alguns pré-requisitos básicos.

Inicialmente, é vital que o espaço se desenvolva a partir de instituições e agentes específicos, conduzidos por regras próprias e livres da gestão de instâncias externas, como o Estado, a Igreja e as Cortes que, em outros tempos, legislaram o mundo da arte. Nos Estados Unidos a partir de 1929, desenvolveu-se uma rede de instituições modernas. Seguindo a tendência imposta pelas galerias de arte de Nova York, a produção europeia foi priorizada. O MoMA era a primeira base sólida na construção de um campo artístico moderno: institucionalizou, divulgou e, sobretudo, passou a elaborar uma definição do que seria arte moderna. O primeiro passo foi a delimitação do conceito: “Moderno não é sinônimo para *corrente*, *contemporâneo* ou *novo*” (Alfred Barr, diretor do MoMA). Continuou delimitando através da seleção de exposições. Na seqüência, formou-se uma crítica especializada, com intelectuais como Clement Greenberg, e historiadores da arte, como Meyer Schapiro, que construíram, a partir desse espaço, uma teoria da arte moderna e uma ideologia estética do modernismo (BUENO, 2001).

A iniciativa de fundar o MoMA e de divulgar sua programação de exposições trouxe projeção internacional para a arte europeia e o mundo artístico nova-iorquino. A legitimação da produção

norte-americana, desenvolvida fora dos padrões modernistas, seria construída em um segundo momento, em meados da década de 1940.

O segundo movimento em direção à autonomização do campo deu-se em torno da definição dos objetos de disputa em seu interior, com base nos debates sobre a autonomia da arte. O início, ironicamente, foram os congressos organizados pelo Partido Comunista Internacional. Ali, sob o clima tenso da disputa entre Trotsky e Stalin, foi colocada em pauta a questão da arte engajada (GUILBAUT, 1992; BUENO, 2001). Esse debate, produto da atmosfera política e social da época, estava associado à emergência de uma sociedade de cultura de massa, desenvolvendo-se em escala transnacional, no momento em que essa assumia formas – com o nazismo, o fascismo, o stalinismo, a indústria cultural – que a transformavam numa experiência assustadora. No campo das artes plásticas foi Clement Greenberg (1996: 22-39) o principal artífice de uma concepção formalista de arte, pensada como uma estratégia de contraposição da vanguarda à cultura de massa, via para preservar a autonomia da arte.

Podemos afirmar que, em torno dos anos 30 – momento em que se unia vanguarda e teoria crítica à autonomia da arte –, verificou-se, historicamente, o processo de autonomização do campo artístico, assinalando a consolidação desse espaço (BUENO, 2001). Em outras palavras, o campo passou, a partir de então, a ser movido por uma dinâmica própria, como uma espécie de sociedade dentro da sociedade, operando por meio de regras gestadas em seu interior (BOURDIEU, 1982 e 1996). Uma condição necessária para se poder atuar nesse espaço é o domínio do *habitus* que lhe é próprio, ou seja, da internalização do quadro de regras a partir do qual ele passa a se dar.

Ao mesmo tempo, temos uma mudança na própria condição de artista. O acadêmico, formado na imitação dos grandes mestres, operava com modelos pré-estabelecidos, na construção de uma representação oficial da sociedade, onde o tema imprimia o tom à linguagem. Numa cultura artística fundamentada nas obras, eram elas que faziam a reputação de seus criadores. No novo mundo que se constitui – com a implosão dos modelos e a ausência de novos critérios –, a partir de uma produção cada vez mais segmentada, funda-se uma política de autores. Os autores, reconhecidos socialmente pelo mercado associado ao campo artístico, atuam como uma marca que imprime legitimidade ao conjunto de suas obras.

Apesar de a Academia imprimir uma dimensão intelectual ao trabalho do artista, ele permanecia atrelado ao artesanato e ao domínio da técnica, que lhe respaldavam o padrão estético vigente. A despeito de sua vontade, o acadêmico ainda estava preso ao domínio do *metier*. Foi apenas no século XIX que conseguiu superar tal constrangimento. Com a industrialização, surgiu um novo universo de coisas prontas – não apenas telas e tintas, mas toda sorte de materiais –, liberando o artista da atividade artesanal. Se ela permanece – e passa até a ser valorizada –, será em decorrência de uma opção, uma escolha, ou mesmo uma determinação social, e não mais de uma determinação material. Sendo assim, o artista moderno, como observou Nibert Elias, em sua reflexão sobre Mozart, autonomiza-se simultaneamente ao controle ideológico da instituição e da submissão ao *métier*. “A passagem da arte artesanal à arte independente é o sintoma de um novo avanço do *processo civilizatório*: o artista está mais amplamente remetido à regra que impôs a si próprio para o controle e a canalização de sua imaginação” (ELIAS, 1997: 226).

Muito se enfatizou o aspecto de emancipação do movimento de autonomização do artista, mencionado com frequência como uma conquista. Mas, é preciso atentarmos para outro lado desse processo: ele não veio em resposta a uma demanda – como a Academia do século XVII –, foi produto de uma condição histórica nova, diante da qual os artistas, sem escolha, foram forçados a se submeter. Por um lado, a autonomia é liberação e, ao mesmo tempo, desamparo – “a tirania das possibilidades”, como frisou Hanna Arendt –, a solidão e o fim dos parâmetros. Por outro lado, a autonomia da representação, dos modelos acadêmicos e da artesanaria não significou a liberação de todos os constrangimentos, mas apenas que eles mudaram.

Mudanças perceptivas

Os modelos perceptivos, isto é, a sensibilidade das pessoas, são fenômenos históricos. Cada sociedade, cada cultura desenvolve, conforme Michael Baxandall (1991 a, b), um estilo cognitivo próprio, partilhado pelos que dela fazem parte, deixando também sua marca na produção artística. O estilo cognitivo é informado tanto pelo repertório cultural da sociedade – as convenções comuns –, quanto pelo modo como elas experimentam as mais diversas experiências cotidianas. As pinturas do *Quattrocento* italiano, analisadas por Baxandall (1991, a), por exemplo, são documentos materiais da sensibilidade daquela sociedade, trazendo-nos informações variadas sobre ela. Falam sobre o seu conhecimento de geometria, como também da maneira como contavam barris, dançavam e rezavam. Nesse sentido, o conceito de estilo cognitivo é mais amplo que o de *habitus* forjado por Bourdieu, uma vez que suas matrizes extrapolam as fronteiras da comunidade de iniciados, onde o *habitus* se constitui.

A sociedade moderna, pautada por tantas transformações, e em constante mutação, promove, como já observou Walter Benjamin, alterações na percepção, na sensibilidade das pessoas, forjando um estilo cognitivo particular. Uma das marcas desse estilo cognitivo é a descontinuidade das referências modernas em relação às referências dos períodos anteriores. Para Giddens,

(...) uma das características mais óbvias que separam a Era moderna de qualquer outro período precedente é o extremo dinamismo da modernidade. O mundo moderno é um ‘mundo desenfreado’: não só o ritmo da mudança social é muito mais rápido do que em qualquer outro sistema anterior, como também o é o seu âmbito ou a profundidade com que afeta as práticas sociais e os modos de comportamento pré-existent (GIDDENS, 1994: 14).

Os habitantes dessa nova realidade social, indistintamente, são afetados por tais alterações. A subversão da concepção tradicional de tempo e de espaço está entre as principais mudanças perceptivas do século XIX.

Até o século XVIII, tempo e espaço eram indissociáveis e percebidos como uma materialidade concreta. Sob o impacto acelerado da modernização desvincularam-se, tornando-se cada vez mais abstratos. Em nosso universo, move-se, num processo de alteração constante, revelador da instabilidade que se instala na vida. Temos um tempo social, globalizado de um lado, e temos a sobrevivência de percepções temporais muito diferenciadas de outro. Tempo e espaço se transformaram em tema da obra de muitos artistas modernos e em obsessão, matéria-prima

principal na produção de grande parte dos artistas contemporâneos.

O movimento de desterritorialização, de desenraizamento, acentuando a instabilidade das referências, é outra matriz da sensibilidade moderna. No turbilhão da vida moderna, um segmento de novos artistas passa a utilizar o próprio corpo – única referência material tangível – como veículo de percepção e matéria-prima de suas obras. Visto que habitam o espaço onde exercem essa percepção, o artista não o apreende mais de fora, vive-o em seu interior – é impregnado por ele. Para Merleau-Ponty passa a ser "... um espaço contado a partir de mim como ponto ou grau zero da espacialidade. Eu não o vejo segundo seu invólucro exterior, vivo-o por dentro, estou englobado nele. Afinal de contas, o mundo está em torno de mim" (MERLEAU-PONTY, 1980: 100). O poeta francês Charles Baudelaire, um dos primeiros a exprimir essa nova sensibilidade, identificou na experiência de um passeio na multidão um sentido de desterritorialização, de aceleração e de solidão. A nova sensibilidade é tão mutante, plebéia e heterogênea quanto o modo de vida que a forjou, diante da os modelos acadêmicos tornaram-se inoperantes.

Mudança na condição de artista

O artista moderno, numa condição de desamparo permanente, confinado em seu universo estético pessoal, está fadado a construir o alfabeto de uma nova arte. Criado na tradição visual européia, imbuído de modelos que se tornaram inoperantes, não conta com outro que o substitua. A representação – tarefa do acadêmico – tornou-se inviável. A crise da representação derivou numa crise da linguagem. O moderno se debruça sobre outra proposta – interpretar a sociedade mutante na qual

está mergulhado a partir de um discurso afinado com o seu tempo. É necessário que cada qual, apoiado em sua experiência, construa a sua linguagem. Esse é o desafio. Nessa razão, nessa nova condição – do artista moderno ao contemporâneo –, temos um predomínio da linguagem sobre o tema.

Num contexto em que afloram muitas modalidades de artes e de segmentos diferentes autodenominando-se artistas, sem o amparo de uma instituição que detenha o controle da nomeação, o moderno emerge como uma categoria entre muitas outras. A Academia estabelecia limites para as artes, fixando parâmetros que determinavam quem era artista e o que era obra de arte. Já num outro contexto em que o mundo das artes é regulado pelo mercado, os artistas, sem parâmetros, ficam compelidos a dialogar eternamente com seus contemporâneos, apresentando-lhes argumentos que confirmem sua identidade.

Se no universo acadêmico a definição precedia a produção, no contexto moderno as classificações despontam posteriormente, quando a produção começa a circular. Enquanto a instituição acadêmica se debruçou sobre a produção, o mercado orienta a distribuição e a circulação.

Mudou a dinâmica do processo social de construção da condição de artista, mudou também o papel social da arte. Como diria Howard Becker, os mundos da arte nascem e morrem (BECKER, 1988). Temos um mundo da arte que desaparece e vemos um novo mundo da arte se constituindo. No mundo da arte ultrasegmentado da modernidade, vai ser o campo da arte moderna – que se consolida na primeira metade do século XX – que estabelece critérios temporários utilizados para distinguir os artistas modernos dos demais no mercado.

Refletindo sobre essa condição, no início do terceiro milênio, beneficiados pela perspectiva histórica, podemos começar a traçar um perfil desse artista moderno e, por extensão, do artista contemporâneo, compreendido como sua versão radical e consolidada. Fixamos o impressionismo como um momento de passagem, bem como o surgimento dos primeiros modernos a partir dos pós-impressionistas. Uma das características desse artista moderno é o fato de ele trabalhar, baseando-se na sua condição de desamparo. Evita o caminho da produção de gênero, busca constantemente reinventar seu ofício, uma vez que a modernidade – como observou Octavio Paz – nunca é a mesma, é sempre outra (PAZ, 1984).

Outro traço que une esses artistas é a postura assumida ante a arte clássica: contrapondo-se a ela ou tentando resgatá-la, ou mesmo procurando reescrevê-la, buscam quase sempre uma via alternativa fora dela. A arte antiga é com frequência um referencial para a construção das identidades subsequentes. É somente através dessa relação que podemos compreender tanto as rupturas modernas, quanto os surtos historicistas contemporâneos.

A partir dos anos 1960, os principais veículos de circulação e de divulgação das novas produções foram as universidades, redutos da alta-cultura, com as quais o campo artístico se desenvolveu articulado. Tudo começou com os artistas – os expressionistas abstratos e os professores da Bauhaus –, assimilados pelo sistema acadêmico. Consequentemente, um dos canais para os aspirantes se introduzirem no campo passou a ser as escolas, como a Black Mountain, onde se podia conviver com artistas, como Mark Rothko, Robert Motherwell; e com historiadores, como Meyer Shapiro. Robert Rauschenberg e Jasper Johns estão

entre os primeiros produtos desse sistema, que se fortaleceram nos anos 1970. O número de *masters of fine arts* graduados pelas escolas e universidades americanas cresceu de 525 por ano, em 1950, para 8.708 em 1980 (CRANE, 1987). Se, nos anos 50 e início dos 60, a formação universitária era rara, nos anos 70 era quase um pré-requisito, quando entre 41 a 51 % dos artistas das tendências dominantes possuíam PhD em Artes. A partir de então, as universidades substituíram a boêmia como esfera de debates e lugar de reunião dos artistas. Nesse contexto, as mesas dos bares foram trocadas pelas cantinas das escolas.

II. O mundo da arte contemporânea

Várias abordagens recentes têm se detido na caracterização do universo da arte contemporânea, relacionando-o com o universo da arte moderna e, portanto, compreendendo ambas as expressões a partir de uma mesma tradição. Uma vez que estamos dialogando com algumas dessas reflexões, faz-se necessário mencioná-las, mesmo que de passagem.

Em *Arte Contemporânea*, Anne Cauquelin (s/d) afirma que o que separa a arte contemporânea da moderna não é tanto uma mudança estética, mas sim a forma de organização social do mundo da arte. O mundo da arte moderna seria regido pelo mercado, enquanto o da arte contemporânea viria a operar com base no regime da comunicação. A fronteira é a década de 1960. O regimento do mercado numa cultura de iniciados, em torno da comunidade do gosto, liga-se ao universo que Bourdieu designa como campo artístico autônomo. O mundo da arte contemporânea, fundado numa ampliação da esfera artística, atua, assim, no sistema de redes e depende da divulgação, levando a um comprometimento inevitável da autonomia

do campo. Um dos aspectos importantes da obra de Cauquelin é o papel preponderante que atribui à mídia na ordem contemporânea.

Para Nathalie Heinich, é na análise das formas de recepção e de distribuição da produção artística que encontramos a chave da mudança de registro que separa a arte moderna da contemporânea. Socióloga, pesquisadora do CNRS, Heinich, que iniciou sua trajetória acadêmica no grupo de Pierre Bourdieu, vem trabalhando em torno desse tema desde o final da década de 1980, com uma bibliografia considerável de trabalhos publicados, dos quais destacamos *Le Triple Jeu de L'Art Contemporain – Sociologie des arts plastiques* (1998). Em sua tese principal, postula que a arte contemporânea não é um critério temporal, é uma categoria estética, análoga ao que se denomina no tempo da pintura histórica de “gênero”. Nas palavras da autora,

O gênero arte contemporânea consiste apenas numa parte, num segmento da produção artística. Ele é sustentado mais pelas instituições públicas do que pelo mercado privado, ele se encontra no topo da hierarquia em termos de prestígio e de preço e estabelece relações estreitas com a cultura culta e o preço (...). Arte contemporânea aquilo que é designado como tal pelos atores, mas vamos nos dar conta que este uso corresponde também a uma realidade estética: se a arte contemporânea é um gênero da arte atual, não é apenas pelas características sociológicas que enumeramos, mas também por suas propriedades artísticas (HEINICH, 1998: 12).

Em um texto posterior, Heinich vai mais adiante:

Em relação às querelas do século passado, a especificidade da situação atual reside no fato de que não existe mais um único mundo da arte (manifestado nos salões de então) nem uma definição do que são ou devem ser as artes plásticas, mas várias. As diferentes maneiras de fazer arte não estão mais dispostas gradativamente num único eixo, entre pólo inferior e superior, mas em vários eixos. Assim, as querelas não dizem mais respeito somente a questões estéticas de avaliação (“É mais ou menos bonito ou bem feito”) e de gosto (“Gostamos mais ou menos”), mas a questões ontológicas ou cognitivas de classificação (“É ou não é arte”) e de integração ou exclusão (“Aceito ou não aceito tal proposição enquanto obra de arte”). Para tomar um exemplo paradigmático: o problema não é que Duchamp fizesse uma pintura ruim (como foram acusados os impressionistas), mas que o que ele fez não é pintura, nem escultura, embora pretendendo ser arte (HEINICH, 2008: 180).

O norte-americano Howard Becker (1988), trabalhando dentro da tradição da Escola de Chicago e do interacionismo simbólico, trata a sociologia da arte como uma vertente da sociologia do trabalho. Preocupado com a organização social do trabalho artístico, seu conceito de mundo da arte é abrangente

o suficiente para abarcar obras de arte de diferentes reputações, como as pinturas de Ticciano e as tiras de quadrinhos, as músicas dos filmes de Hollywood, as canções de rock e a obra de Mozart. Com referência à produção artística no espaço contemporâneo, mostra-se particularmente interessado em compreender a perenidade das convenções e das tradições em uma sociedade em permanente transformação. Observa que é evidente que a cultura moderna se pauta pela mudança, e que se existe alguma coisa que necessita de explicação é a estabilidade. Sendo assim, a interpretação das transformações artísticas repousa paradoxalmente sobre a noção de convenção. Somente numa cultura em que coexista uma multiplicidade tão extensa de tradições e convenções, como a contemporânea, pode-se permitir um ritmo tão acelerado de transformações. As culturas primitivas, com um repertório muito limitado de tradições, tendem a uma dinâmica social extremamente conservadora. A teoria de Becker, elaborada na virada da década de 1970 para a de 1980, já traz uma perspectiva da sociedade globalizada – mesmo sem trazer à tona tal discussão em que se acentua tanto o escopo das transformações, quanto a multiplicação das convenções.

Os mundos da arte que vão processar essa produção – através do mercado e da indústria cultural – estão preparados para se adequarem ao ritmo das transformações. Becker observa que na sociedade do final do século XX, na qual o mercado se alimenta da inovação, os formatos se tornam cada vez mais flexíveis, assimilando rapidamente todas as eventuais rupturas. Portanto, com relação ao binômio ruptura/inovação, não podemos mais falar de marginalidade artística. Um dos pontos fortes da obra de Becker, que a distingue das abordagens anteriores, deve-se ao fato de o autor conseguir

destituir a análise da arte do espaço da alta-cultura e da tradição artística norte-americana e europeia para uma esfera mais ampla, que pode abarcar a indústria cultural e a produção realizada na Ásia e na América Latina.

A obra de Néstor Garcia Canclini avança com base nessa reflexão, na medida em que alarga as fronteiras do mundo da arte contemporânea, construindo uma leitura a partir da América Latina. Propõe uma análise a respeito da sensibilidade estética do final do século XX, que é extremamente elucidativa, sobretudo quando se debruça sobre a produção latino-americana, evitando a armadilha dos rótulos e da adjetivação pouco explicativa, de grande parte das teorias vigentes sobre a pós-modernidade. Imprime uma densidade e uma qualidade à produção contemporânea sem deslizar para o ufanismo multiculturalista. Nem pós-modernismo nem multiculturalismo, ele recorre ao conceito de culturas híbridas para focar a cultura de fronteira globalizada – entre a modernidade e a tradição; entre o culto, o popular e o massivo; entre o *centro* e a *periferia*. Um fenômeno cultural novo que se desenvolve em decorrência da expansão da desterritorialização, da reterritorialização e do *descolecionamento*, um processo histórico desencadeado pela modernidade globalizada.

A formação de coleções e o *descolecionamento* são duas modalidades de desterritorialização, ambas ligadas a momentos históricos distintos da modernidade, respectivamente a Era internacional e a Era globalizada (a partir da década de 1960). Na Era internacional, a modernidade tem um centro irradiador, a Europa Ocidental, que procura organizar hierarquicamente as diferenças. É uma forma de estabelecer hierarquias, desterritorializando-as e, ao mesmo tempo, reterritorializando-as, de acordo com uma nova lógica. Para Canclini,

A formação de coleções especializadas de arte culta e folclore foi na Europa moderna, e mais tarde na América Latina, um dispositivo para organizar os bens simbólicos em grupos separados e hierarquizados. Aos que eram cultos pertenciam um certo tipo de quadros, de músicas e de livros, mesmo que não os tivessem em sua casa, mesmo que fosse mediante o acesso a museus, salas de concerto e bibliotecas. Conhecer sua organização já era uma forma de possuí-los, que distinguia daqueles que não sabiam relacionar-se com elas (CANCLINI, 1997: 302).

As coleções são a base do que Bourdieu chamou de autonomização dos campos. Na Era das coleções, as fronteiras ainda estão bem demarcadas e a circulação é controlada.

A globalização (IANNI, 1995; ORTIZ, 1994) instala-se quando as fronteiras se desorganizam. Com a desterritorialização do mercado de trabalho e o desenvolvimento da indústria cultural, a reflexividade acentua-se com o aparecimento de uma nova atmosfera cultural em que circulam, desencaixados, conteúdos simbólicos e tradições gestados em diferentes regiões do planeta. Esse é o contexto do processo que Canclini denomina de *descolecionamento*:

A agonia das coleções é o sintoma mais claro de como se desvanecem as classificações que distinguiam o culto do popular e ambos do massivo. As culturas já não se agrupam em grupos fixos e estáveis e portanto desaparece a possibilidade de ser culto conhecendo

o repertório das grandes obras, ou ser popular porque se domina o sentido dos objetos e mensagens produzidos por uma comunidade mais ou menos fechada (uma etnia, um bairro, uma classe). Agora essas coleções renovam sua composição e sua hierarquia com as modas, entrecruzam-se o tempo todo, e, ainda por cima, cada usuário pode fazer a sua própria coleção. As tecnologias de reprodução permitem a cada um montar em sua casa um repertório de discos e fitas que combinam o culto com o popular, incluindo aqueles que já fazem isto na estrutura de suas obras (CANCLINI, 1997: 304).

Além dos processos tratados por estes autores citados, podemos apontar duas características sobre a arte contemporânea; ambas decorrentes da evolução de processos já presentes na arte moderna e que tornam a sua dinâmica diferenciada da arte anterior: o aprofundamento da indeterminação material e tecnológica e a ampliação da influência da mídia no interior dessa esfera.

Indefinição material do mundo da arte

O universo da arte contemporânea não pode mais ser identificado a partir de uma base material específica, nem mesmo pelo exercício de determinadas práticas. Pesquisas anteriores que realizamos sobre o processo de trabalho e o ateliê do artista contemporâneo apontaram a presença de uma grande diversidade material, envolvendo o exercício de competências muito distintas. Essa expansão do repertório técnico e da base material ampliou

as fronteiras das artes plásticas, circunscritas até cem anos atrás ao meio da pintura e da escultura, aproximando-as de outros domínios e linguagens.

Em um primeiro momento, registramos um diálogo intenso com a fotografia, o cinema e as artes cênicas. A seguir, essa relação extrapolou o âmbito das artes, enveredando por outros territórios, como o vídeo, a *internet*, a alta tecnologia de um modo geral, a moda, e assim por diante, indefinidamente.

As conseqüências dessa amplificação alcançam noções de espaço e de tempo, afetando as linguagens e a forma de construir problemas. A pintura também é atingida, devendo estar se redimensionando constantemente, em função de mudanças profundas geradas nas estruturas de percepção dominantes.

Os artistas contemporâneos estão ligados por uma história e um repertório conceitual comum. Cabe às novas instituições, às universidades, às publicações, aos intelectuais e aos agentes do mundo da arte contemporânea a tarefa fundamental de se redefinirem constantemente, para assegurarem um equilíbrio mínimo nessa atmosfera de instabilidade, possibilitando, assim, a manutenção de elos de articulação que garantam, desse modo, a integração de um universo, em que as fronteiras encontram-se esgarçadas.

Arte e mídia

No espaço altamente segmentado da arte contemporânea, marcado pela pluralidade, um dos maiores constrangimentos com o qual o artista se defronta é a preponderância da mídia. Se, na anomia moderna, os artistas se defrontam com os colecionadores e os *marchands*, enfim, com o mercado, na entropia contemporânea, o grande

desafio é a mídia de massa. Essa uma das principais mudanças que assinalam a passagem do mundo da arte moderna para o mundo da arte contemporânea. A contraposição das trajetórias de Vincent van Gogh, Marcel Duchamp / Jackson Pollock, Andy Warhol, Joseph Beuys / Jean-Michael Basquiat, Julian Schnabel e Jeff Koons é ilustrativa em direção da construção do prestígio artístico: da legitimidade adquirida no interior de um mercado associado ao campo artístico à consagração na mídia de massa.

Jackson Pollock – um personagem de passagem entre o modernismo histórico e a modernidade consolidada – lançou mão, conscientemente, dos dois recursos de promoção. De um lado, a reputação garantida no interior do campo – mas, que não lhe fornecia retorno econômico –, através de uma estratégia articulada, em Nova York, em meados da década de 1940, por alguns dos mais importantes agentes do campo². Por outro lado, um sucesso comercial momentâneo, mas estrondoso, em agosto de 1949, quando a revista *Time* publicou matéria de capa com o artista, sob o título irônico: “Seria Jackson Pollock o maior pintor vivo americano?”. Era a imprensa popular ridicularizando a vanguarda, apresentando o artista como um gênio ensandecido e incompreendido pelo público. Graças a essa matéria, Pollock vendeu toda a sua produção a preços astronômicos para a época (GUILBAUT, 1992). Foi um curto período de sucesso econômico, com a carreira do artista, voltando a correr nos trilhos da esfera restrita do campo. A morte violenta de Pollock³, em 1957, trouxe novamente seu nome para grande mídia, revestindo-o de uma aura de maldito que o aproxima atualmente de Vincent van Gogh.

O campo vende o autor e a mídia mistura-o com o personagem. Na década de 1960, Andy Warhol

construiu um personagem como parte da estratégia para obter seu reconhecimento como autor. Uma conduta herética, que desagradou os integrantes do campo artístico, mas que funcionou. A ironia maior, e que traz à tona a ambiguidade desse processo, é o fato do foco principal da obra de Warhol girar em torno dos efeitos da mídia na sociedade contemporânea. Joseph Beuys foi outro artista, consagrado no interior do campo, que recorreu à mídia para fazer a crítica da institucionalização da arte e para divulgar sua obra, que colocou a serviço de várias causas, entre as quais, a defesa da ecologia. Uso da mídia de massa, arte a serviço de causas políticas e sociais, autores-personagens, e assim, gradativamente, a autonomia do campo artístico foi ficando cada vez mais comprometida, à medida que a autonomia da arte se revelava como uma impossibilidade na sociedade moderna e que os artistas não tinham interesse em preservá-la.

Até a consolidação da globalização, nos anos 1980, houve uma preponderância dos mecanismos de divulgação restritos do campo – último baluarte da alta-cultura – sobre a grande mídia dos jornais e das televisões. Embora a segunda trouxesse lucro econômico, não tinha força simbólica para consagrar um artista no circuito fechado da arte contemporânea. No decorrer da década de 1980, em um contexto de modernidade radical, presenciemos a inversão desse processo, com a mídia assumindo um papel central na dinâmica do mundo da arte contemporânea, comprometendo a “autonomia” do campo artístico e borrando as fronteiras que separavam a arte contemporânea da cultura de massa.

Notas

- 1 Para Howard Becker, toda produção artística é resultado de uma rede de operações coletivas, os mundos da arte. Um mundo da arte é formado por todas as pessoas cujas atividades, artísticas ou não, são necessárias para a produção de obras muito particulares que neste espaço (e em outros, eventualmente) são definidas como obras de arte. Os mundos da arte produzem as obras e lhes conferem também um valor estético. São configurações históricas, que mudam constantemente, à medida que se modificam o recrutamento de seus membros, o volume de recursos disponíveis e os tipos de público. “Os mundos da arte nascem, crescem, se transformam e morrem. Os artistas que dele participam devem se defrontar com problemas diferentes segundo o estado do seu mundo da arte” (BECKER, 1988: 347).
- 2 O diretor do Museu de Arte Moderna, a dona da principal galeria de arte e o crítico de arte mais influente, Clement Greenberg. Ver Crow, 1996 e Bueno, 1999.
- 3 Jackson Pollock morreu em acidente de automóvel: dirigindo embriagado, espatifou seu carro contra uma árvore.

Referências Bibliográficas

- BAUMAN, Zygmunt (1997). *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar.
- BAXANDALL, Michael (1991). *O olhar renascente*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- _____ (1991). *Formes de l'intention*. Nîmes: Jacqueline Chambon.
- BECKER, Howard (1988). *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion.
- BOURDIEU, Pierre (1982). “O mercado de bens simbólicos” in S. Miceli (org.), *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva.
- _____ (1988). *Poder Simbólico*. Lisboa: Difel.
- _____ (1996). *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BUENO, Maria Lucia (Coelho de Paula) (1995). “A modernidade do olhar nas artes plásticas”, *Cultura Vozes*, nº 1, vol. 89: 53-62.

- _____ (Coelho de Paula), (1998). “Artes plásticas, fluxo visual globalizado e mudanças na percepção”, in A. da Silva Moreira (org.), *Sociedade Global – cultura e religião*, Petrópolis: Vozes/USF.
- _____ (2001). *Artes plásticas no século XX – modernidade e globalização*, Campinas: Editora da UNICAMP/IMESP/FAPESP.
- _____ (2000). “Das vitrines ao vídeo: de Mary Cassat a Robert Longo. As matrizes da arte na modernidade”. *Nova Revista de História da Arte e Arqueologia*. nº 3: 81-94.
- CANCLINI, Néstor Garcia (1997). *Culturas híbridas*. São Paulo: EDUSP.
- CAUQUELIN, Anne (s.d). *A arte contemporânea*. Lisboa: Res-Editora.
- CRANE, Diana (1987). *The transformation of the avant-garde: the New York art world - 1940-1985*. Londres/Chicago: University of Chicago Press.
- CROW, Tomas (1996). *Modern art in common culture*. New Haven/London: Yale University Press.
- ELIAS, Norbert (1997). *Mozart. Sociologie d'un génie*. Paris: Seuil.
- GIDDENS, Anthony (1991). *As consequências da modernidade*. São Paulo: Editora da UNESP.
- _____ (1994) *Modernidade e identidade pessoal*. Oeiras: Celta.
- _____ (1997). “A vida em uma sociedade pós-tradicional”, in A. Giddens, U. Beck e S. Lasch (org.), *Modernização reflexiva*, São Paulo: Editora da UNESP.
- GREENBERG, Clement (1996). «Vanguarda e kitsch», in *Arte e cultura. Ensaio crítico*. São Paulo: Ática.
- GUILBAUT, Serge (1992). *Comment New York vola l'idée d'art moderne – Expressionisme abstrait, liberté et guerre froide*. Nîmes: Jacqueline Chambon.
- HABERMAS, Jürgen (1983). *Para a reconstrução do materialismo histórico*. São Paulo: Brasiliense.
- HASKELL, Francis (1986). *La norme et le caprice, redécouvertes en art*. Paris: Flammarion.
- HEINICH, Nathalie (1993). *Du peintre à l'artiste*. Paris: Minuit.
- _____ (1998). *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris: Minuit.
- _____ (2008). “Para acabar com a discussão sobre arte contemporânea”, in M. L. Bueno e L. O. L. Camargo, *Cultura e Consumo. estilos de vida na contemporaneidade* (2008). São Paulo: Editora SENAC.
- HUYSEN, Andreas (1997). *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.
- IANNI, Octávio (1995). *Teorias da globalização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- JAMESON, Frederic (1996). *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática.
- MARCUSE, Hebert (1981). *A dimensão estética*. Lisboa: Martins Fontes.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1980). “O olho e o espírito”, in *Textos Escolhidos*, São Paulo: Abril.
- MOULIN, Raymonde (1967). *Le marché de la peinture en France*. Paris: Minuit.
- MOURAU, Nathalie e DUVAURAU, Dominique (1992). “Les conventions de qualité sur le marché de l'art: d'un académisme à l'autre”. *Esprit*. 185: 43-54.
- ORTIZ, Renato (1994). *Cultura e mundialização*. São Paulo: Brasiliense.
- PAZ, Octávio (1995) “Rupturas y restauraciones”. *El Paseante*. Nº 23-24: 15-23.
- _____ (1984). *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

- SEIGEL, Jerrold (1992). *Paris boêmia*. Porto Alegre: LP & M.
- SCHORSKE, Carl (1988). *Viena fin-de siècle*. Campinas-SP: Editora da UNICAMP / Companhia das Letras.
- SIMMEL, Georg (1987). *Philosophie de l'argent*. Paris: PUF.
- WICHMANN, Siegfried (1981). *Japonisme: the Japanese influence on western art since 1858*. London: Thames & Hudson.
- WHITE, H. e C. (1965). *Canvases and careers: institutional change in the french peinture in France*. New York: John Wiley & sons inc.
- VARNEDOE, Kirk (1990). *A fine disregard: what makes modern art modern?* New York / London: Thames & Hudson.
- ZOLBERG, Vera (2006). *Para uma sociologia das artes*. São Paulo: Editora do Senac.

TÔ MALUCO, MAS TÔ EM OBRA: A TRAJETÓRIA DO ARTISTA MODERNO E AS REPRESENTAÇÕES DA LOUCURA*

Introdução

Este ensaio faz uma breve comparação entre dois contextos históricos distintos nos quais a aliança entre arte, psiquiatria e psicanálise foi acionada como recurso na transformação das representações do fenômeno artístico e da loucura. Para tanto, parto das reflexões desenvolvidas em uma pesquisa sobre as transformações nos sistemas de valores que regem o fenômeno artístico no Brasil, em meados do século XX, consagrando a *singularidade individual* como lócus da produção artística moderna. A aliança entre arte, psiquiatria e psicanálise foi fundamental nesse processo, a partir do qual observamos as estratégias, ações e comportamentos dos atores sociais construindo um sistema de representações que transformava o papel imaginário e o lugar simbólico ocupado pelo criador. A partir de uma breve apresentação desse processo histórico,

PATRICIA REINHEIMER**

RESUMO

Este ensaio procura fazer uma comparação entre dois contextos históricos nos quais a aliança entre arte, psiquiatria e psicanálise foi acionada como recurso na transformação das representações do fenômeno artístico e da loucura. Para tanto, parto de reflexões sobre as transformações nos sistemas de valores que regem o fenômeno artístico no Brasil, em meados do século XX, consagrando a singularidade individual como lócus da produção artística moderna. A aliança entre arte, psiquiatria e psicanálise foi fundamental nesse processo, no qual estratégias, ações e comportamentos dos atores sociais construíram um sistema de representações que transformava o papel imaginário e o lugar simbólico ocupado pelo criador. A partir desse processo, tracei uma comparação entre a aliança arte, psiquiatria e psicanálise naquele contexto e o recurso às manifestações artísticas no contexto atual da "Reforma Psiquiátrica", mostrando que ambas as representações, do louco e do artista, se constituem de valores antagônicos que podem ser acionados em situações diversas.

Palavras-chave: representações, arte, criação, loucura.

ABSTRACT

This essay compares two historical contexts in which the alliance between art, psychology and psychiatry was set in motion as a resource in the transformation of madness' and the artistic phenomenon's representations. In such a way, I depart from the reflections on the transformations in the values' systems that conducted the artistic phenomenon in Brazil, in middle of 20th century, consecrating the individual singularity as a locus of the modern artistic production. The alliance between art, psychology and psychiatry was fundamental in this process, in which social actors' strategies, actions and behaviors had constructed a system of representations that transformed the imaginary role and the creator's symbolic place. From this process, I compared the alliance between art, psychology and psychiatry in that context and the use of artistic manifestations in the current "Psychiatric Reformation", showing that both representations, that of the insane and the artist, are constituted of antagonistic values.

Keywords: representations, art, creation, madness.

* Texto apresentado na Mesa "Sociologia das Artes Plásticas: focos e enfoques de abordagens comparativas", no XIV Congresso Brasileiro de Sociologia (SBS), cujo tema geral foi *Sociologia: consensos e controvérsias*, realizado no Rio de Janeiro, de 28 a 31 de julho de 2009.

** Doutora em Antropologia, Museu Nacional / UFRJ.

faço uma comparação entre essa aliança (arte, psiquiatria e psicanálise) naquele contexto e o recurso às manifestações artísticas no contexto atual da "Reforma Psiquiátrica" (RP), isto é, a mesma aliança travada em novo contexto.

Relacionar as obras de arte seja às instâncias externas (modo de produção, contexto, circulação), seja às internas (temática, estilística, componentes formais) tem sido uma tarefa cada vez mais difícil para a sociologia da arte. A autonomização dos valores artísticos, que submete as obras a determinações mais e mais específicas, torna difícil o reestabelecimento dessa ligação entre o contexto e as obras que foi rompido, ou ao menos distendido, pelos próprios atores em razão do alto nível de especialização técnica, perceptiva, sensorial implicada na criação (HEINICH, 1998). Fazer uma sociologia das representações tem sido visto como uma forma de contribuir para a compreensão das influências que o estatuto¹ do

criador e o do produto artístico podem ter em outras dimensões sociais. Ao invés de arriscar a se por em posição simétrica à dos atores sociais que compõem o campo artístico, explicando comportamentos e crenças ao produzir interpretações sobre as obras, reificando classificações ao invés de problematizá-las, podemos trabalhar com os processos através dos quais se explicitam os valores atribuídos à criação. Foi partindo dessa idéia que investigamos em meados do século XX o processo de transformação axiológica que abriu, no Brasil, caminho para a arte contemporânea.

O novo regime de grandeza² que foi instituído após a Segunda Guerra fundou-se em um embate entre diferentes atores sociais em meio a uma configuração institucional, contexto social e desenvolvimentos artísticos e conceituais específicos que o período propiciou. A transformação do regime de qualificação do produtor e do produto artístico foi corolário de uma mudança na *episteme*, isto é, na grade geral de conceitos e noções que delimita o terreno cognitivo no interior do qual operavam as teorias explicativas e interpretativas do fenômeno artístico. Para se consagrar no Brasil, esse novo sistema de valores precisou abandonar os sistemas artísticos de qualificação que vigoravam. Assim, os modelos “culturalistas”, que associavam padrões de temperamento e cultura³, e os político-econômicos, que julgavam as produções artísticas de acordo com sua pertinência ideológica⁴, foram trocados por um modelo a partir do qual a produção estética passava a ser tomada como um sistema de representação referido ao “universo interior” do indivíduo, fundado, em grande medida, na aliança entre a crítica de arte e as experiências psiquiátricas, que se apropriavam de conceitos da psicanálise.

Reconhecendo que o debate epistemológico é também um debate político pelas formas de defi-

nir a “realidade”, inseria-se o fenômeno artístico, no Brasil, em uma dimensão distinta, ao se eleger a *singularidade* individual como eixo em torno do qual se constituíam os valores artísticos, minimizando-se a dimensão coletiva como qualificadora, no fenômeno artístico. Os deslocamentos entre o individual e o coletivo, em geral foco de disputas entre as disciplinas sociais e as humanas, são assim parte desse fenômeno aqui tratado, inscritos nos processos de generalização e de particularização. A insistência dos atores na dimensão singular do fenômeno artístico deve servir para mostrar que essa idéia é útil para pensarmos formas de classificação da realidade social e processos de naturalização dessas classificações. Não se trata de validar ou invalidar a dimensão individual, mas de compreender como os atores constroem, justificam e implementam essa dimensão como um valor em seus discursos e atos.

A representação é um fato social que contribui, ele mesmo, para constituir o que representa. Entretanto, a “veracidade” dessa representação específica que aqui tratamos, a *singularidade individual* e seu corolário, a *autenticidade* das obras, está mais nas convenções, nos códigos consentidos que variam com as circunstâncias históricas e sociais do próprio universo artístico, transformando os critérios de qualificação dos atores e das instituições, do que propriamente na “realidade absoluta” do fenômeno representado. Como uma síntese criadora, a representação é sempre parcial em relação à realidade e, apesar de manter relação com seu substrato, pode lhe ser independente e criar novas representações.

É em parte no recurso a essas representações que o movimento da Reforma Psiquiátrica tem se aliado às manifestações artísticas como forma de reconstruir as representações sobre a “loucura” e o “maluco”⁵. A hipótese que levanto é de que esteja

se dando um processo em parte inverso àquele observado em meados do século XX, quando a categoria dos artistas se beneficiou da noção de *loucura* como artifício retórico em favor da *originalidade*, da *criatividade*, da *excentricidade* e da *singularidade*, fazendo da exceção a norma e da contestação a regra. Enquanto a *loucura* foi a dimensão na qual se apoiou a naturalização da noção de *sensibilidade* que, por sua vez, fundamentou os princípios da arte depois da década de 1950 no Brasil, parece que as manifestações artísticas têm sido as bases para a desnaturalização e/ou glamourização da *loucura* a partir da ênfase nas representações relativas ao artista moderno e à reinscrição dos “malucos” em identidades culturais específicas.

Da representação da representação

No filme *Hollywood Ending* (*Dirigindo no escuro*), de 2002, Woody Allen interpreta o papel de um diretor de cinema, Val Waxman, em uma fase difícil de sua carreira, cujo passado havia sido brilhante. Um dia antes de começar a gravar um novo filme que poderia ser a última chance de reinventar seu sucesso, Waxman se vê acometido de uma cegueira psicossomática. Convencido por seu agente a driblar a situação, os dois conseguem a cumplicidade do tradutor que ajudaria Waxman a trabalhar com o *camera-man*, um chinês que não falava inglês. Assim, Waxman, seu agente e o tradutor, um estudante de administração de empresas, eram os únicos cientes daquela situação.

Durante a filmagem, o tradutor procurou interpretar o que se passava em frente às câmeras para que Val Waxman pudesse simular seu trabalho de direção. Questionado por Waxman sobre o resultado desse processo, seu tradutor atribuiu-

lhe uma intencionalidade ambígua definida como “caos randômico”, apesar de confessar não perceber impacto dramático no material até então filmado. Uma jornalista que acompanhava a filmagem e ignorava a cegueira do diretor, mesmo sem compreender a lógica, definiu o material como incoerente, não convencional, excêntrico e genial, nessa ordem de enunciação.

Ao ser lançado no mercado norte americano, o filme foi desdenhado pelo público. Na França, entretanto, foi consagrado como o melhor filme americano dos últimos cinquenta anos. Tendo reconquistado sua consagração, Val Waxman explicita os valores antinômicos que participam do léxico das representações do artista criador: “*aqui [na América] eu sou um vagabundo, lá um gênio*”.

Por um lado, Woody Allen brinca com a relação entre representação e realidade, ao interpretar o papel de um diretor que dirige sua própria interpretação: um filme que ironiza as representações sobre a arte cinematográfica e o papel do diretor como criador original. Por outro, ironiza a representação do gosto norte americano e francês em relação à arte, em geral e ao cinema, em particular: a incoerência podendo ser classificada como lixo ou arte, dependendo do sistema de valores a partir do qual se classifica a produção artística, se a convenção é o cânone ou a ruptura, respectivamente. Entretanto, para os fins do presente ensaio, interessam-nos as qualificações atribuídas ao produtor artístico, no caso Val Waxman, que explicitam os extremos aos quais o criador original está sujeito no processo de reconhecimento, que pode acontecer durante sua vida ou na posteridade: vagabundo ou gênio.

As representações da singularidade se tornaram familiares através de um sistema de valores

coerentes que se apresentam desde o artista “fora do comum”⁶ até a institucionalização da transgressão própria à arte contemporânea, representados em sua forma inicial através dos estereótipos da boemia⁷, na França, do início do século XIX: sendo os dois lados dessa moeda, boemia/vagabundagem/marginalidade e genialidade criadora. Por um lado, a genialidade é relacionada ao não convencional, ao excêntrico, à ruptura com a norma, à inovação contra a reprodução de modelos; por outro, faz parte desse processo de consagração da genialidade do criador moderno o momento anterior de indiferença, em relação a seu trabalho, até que, reconhecido pelo círculo de pares, se estabeleça uma disputa pela ruptura do sistema de valores vigentes.

Nessa seqüência (não necessariamente linear), o campo todo se reorganiza com a instauração de novos critérios de aferição que consagram o criador pelo estabelecimento de uma excelência ‘absoluta’ comparada de forma distintiva, isto é, pelo negativo. No processo que pode culminar com o reconhecimento do artista, antes da consagração o trabalho não convencional executado pode ser usado para desqualificar como marginal, vagabundo aquele que mais tarde será reavaliado como genial. É no embate para defender ou atacar o novo sistema que se reorganizam os atores sociais dentro do campo artístico.

O marginal e o gênio são, assim, as duas faces do artista moderno, cujo mito fundador pode ser identificado na representação romântica da primeira metade do século XIX, como mostra Honoré de Balzac, em seu livro *Le Chef d'oeuvre inconnu* (A obra-prima desconhecida), publicado em 1831. Primeiro romance na literatura francesa a ter como tema central a criação e como protagonista um pintor, o livro de Balzac foi tão comentado que

chegou a ser classificado como “catecismo estético” (HEINICH, 2005: 21), por falar não somente do estatuto da criação, mas de todo o sistema de valores que são colocados em jogo na França, no período pós-revolucionário.

No livro de Balzac, a trama ocorre em 1612 numa contraposição entre o pintor Nicholas Poussin⁸ e seu mestre, Edouard Frenhofer. Na comparação entre os dois, os valores atribuídos à arte e ao artista são explicitados através das distintas atitudes que os dois protagonistas têm em relação à pintura e sua relação com outras dimensões sociais. Poussin sacrifica seu amor por uma mulher, exigindo que ela se exponha, posando nua para Frenhofer em troca de seus ensinamentos, enquanto o mestre se suicida diante do fracasso da tentativa de alcançar a perfeição na representação de uma mulher: ao buscar na arte uma imitação da natureza na representação perfeita da mulher, o mestre do passado perdeu sua arte e se perdeu, enquanto Poussin, sacrificando a mulher à sua arte, perdeu seu amor, mas ganhou a posteridade (HEINICH, 2005).

O livro explicita os dois regimes de valores que se contrapõem na arte moderna: a arte como uma aprendizagem artesanal e domínio técnico e o *dom* como uma espécie de transmissão pela iniciação. Nesse segundo regime, o artista se torna a arte em pessoa, e a obra de arte é tomada como produto da convulsão criadora, somente para os eleitos e singularizada, muitas vezes, pela loucura (Vincent Van Gogh sendo, talvez, o caso mais exemplar – HEINICH, 1991).

Em meados do século XX, o estabelecimento de um campo internacional de debates sobre arte moderna e de uma rede de instituições – museus de arte moderna, bienais e associações internacionais de museus, de críticos e de historiadores da arte – somados ao contexto sócio-político,

levou a uma revisão da idéia de autonomia da arte, engendrando a reafirmação da *singularidade* e da *autenticidade* como valores preponderantes para a avaliação do fenômeno artístico. Essa revisão axiológica foi acompanhada por diversos atores sociais brasileiros que trouxeram as questões que permeavam os debates relativos ao fenômeno artístico na Europa e EUA, tomando-as como ponto de partida para refletir sobre o que ocorria na produção artística nacional.

Mário Pedrosa foi um dos atores mais destacados nesse processo. Além do capital social acumulado ao longo de sua trajetória, Pedrosa teve forte presença na cena artística brasileira nesse período, participou da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), na qual críticos de diversos países estavam revendo a axiologia artística em voga e o próprio papel da crítica de arte; foi membro também da seção nacional dessa mesma instituição, e seu interesse em questões políticas o tornava um ator privilegiado para argumentar contra critérios morais implícitos nos modelos culturalista e político-econômico de qualificação da produção artística.

De volta ao Rio de Janeiro, em 1945, após um exílio de sete anos na França e nos EUA, Mário Pedrosa trouxe em sua bagagem uma nova perspectiva de apreciação e discurso sobre arte: uma crítica ancorada no conteúdo e não no sujeito da obra, e uma escrita marcada pelo interesse na forma e não no assunto do quadro. Marcou com suas críticas um rompimento com os juízos de gosto estabelecidos, substituindo o regime cuja característica era o respeito aos valores da aprendizagem e da moral pelos valores da inovação, da raridade e da criação individualizada. Abriu caminho para o que mais tarde veio a ser classificado no Brasil como arte contemporânea, um novo critério de julgamento estético,

cujas lógicas da distinção acionava um sistema de valorização que converteu aos poucos o desvio em princípio de excelência.

Essa transformação foi devedora, em grande medida, do debate travado a partir de formas de representação pictórica específicas, tendo o estilo figurativo sido tomado como a representação dos valores contra os quais o estilo abstrato de representação se constituiu como forma expressiva representativa do regime de singularidade.

Loucura e sensibilidade

A relação entre *sensibilidade* e *loucura* foi um dos recursos fundamentais para o processo de transformação da axiologia que fundamentava o fenômeno artístico em meados do século XX. Foi importante o contato de Pedrosa com o Ateliê de Pintura da Seção de Terapêutica Ocupacional (STO) do Hospital do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, sob a direção de Nise da Silveira, reunindo artistas, críticos de arte, médicos e pacientes psiquiátricos do Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II (hoje Instituto Nise da Silveira). A relação entre arte e loucura não era nova. Qorpo Santo (1829-1883) e Machado de Assis (1839-1908) haviam, no século XIX, tomado o desatino como tema literário, na tentativa de compreender o fenômeno. Entretanto, ainda não havia uma *episteme*, um conjunto de conceitos e noções capaz de articular arte e loucura.

Na virada do século XIX para o XX “o campo da Psiquiatria ocupou um lugar importante na mediação entre os estudos de Psicologia e os estéticos, fornecendo material abundante de casos clínicos” (ANDRIOLO, 2006: 44). A emergência do discurso psicanalítico havia possibilitado a incorporação da idéia de *inconsciente* manifesta nas

expressões artísticas por parte do meio científico, assim como artístico. A utilização das artes plásticas como forma de compreender a expressão dos “malucos”, ainda denominados alienados, pode ser remontada aos trabalhos de Osório César, no Hospital do Juqueri, em São Paulo, nas décadas de 1920 e 1930⁹.

Osório César começou, sistematicamente, a colecionar, catalogar e analisar os desenhos dos internos do Hospital Psiquiátrico, vendo nessas produções, além de expressões psicopatológicas da loucura, semelhança com o que os artistas modernos estavam produzindo. As experiências com manifestações artísticas apareciam como contraponto à laborterapia, isto é, a ênfase no trabalho como meio de tratamento. Ainda assim, na década de 1940, quando começaram a se desenvolver outras técnicas terapêuticas no Centro Psiquiátrico Nacional, a terapia ocupacional era vista como mais uma forma de contribuir para a economia hospitalar e os eletrochoques e as lobotomias eram práticas correntes.

Assim, somente a partir de meados do século XX é que essa aliança (arte, psiquiatria e psicanálise) começou a ganhar reconhecimento através, principalmente, do trabalho de Nise da Silveira que assumiu, a partir da década de 1940, um novo paradigma psiquiátrico e teve como aliado o discurso da arte moderna, principalmente na voz do crítico de arte Mário Pedrosa. Após a Segunda Guerra, o contexto sócio-político propiciava a reformulação axiológica do fenômeno artístico e a mudança nos paradigmas da prática psiquiátrica, que se associaria cada vez mais aos conhecimentos psicanalíticos. É nesse contexto também que surgiram, na Itália, as discussões e ações que resultaram, mais tarde, no movimento da Reforma Psiquiátrica.

O STO, coordenado pelo artista plástico Almir Mavignier, deve grande parte da visibilidade conquistada ao uso que Mário Pedrosa fez daquelas experiências para desenvolver suas teorias a respeito da arte moderna. Durante o ano de 1948, Pedrosa coordenou um grupo de artistas constituído principalmente por Almir Mavignier, Ivan Serpa, Abraham Palatnik, Décio Vitório e Geraldo de Barros que discutia semanalmente sobre arte, com base nas experiências do STO (VILLAS BÔAS, 2008). Ao longo da década de 1950, a contribuição de Pedrosa na reformulação axiológica do fenômeno artístico esteve intimamente relacionada àquelas discussões.

A idéia da *criatividade* passou a ser enfatizada como uma dimensão da subjetividade que se opunha às regras de representação pictóricas (técnicas e temáticas) que ainda vigoravam no final da década de 1940. Essa noção, discutida por Pedrosa a partir dos “malucos” (“alienados” era a categoria utilizada na época) e das crianças, principalmente, era identificada com a distância da consciência e dos conhecimentos prévios, como uma dimensão naturalizada do *dom*. Enquanto a psicanálise atribuía cientificidade à arte moderna e aos valores que eram redefinidos, a religião fornecia o modelo da interioridade, da subjetividade e das emoções, expresso em termos como, vocação, inspiração, criação, discípulo, revelação, culto (a algum artista ou estilo), *dom*, que constituíam parte do léxico artístico moderno. A diferença de atitude do artista moderno, responsável por uma “revolução de valores”, estava em recriar o mundo, ou criar um mundo próprio a partir de uma “realidade subjetiva”, de sua *sensibilidade*.

A *sensibilidade* podia ser encontrada em qualquer pessoa e a arte era uma maneira de

emprestar “*forma aos sentimentos e imagens do eu profundo*” (PEDROSA, 1947: 54, ênfase no original). Dessa maneira, cada indivíduo era considerado como “*um sistema psíquico à parte, e também uma organização plástica e formal em potência*” (*idem*). Era, em certa medida, essa naturalização do *processo criativo* como algo intrínseco à espécie humana, parte de sua constituição biológica (os “sentidos” como um mecanismo de articulação do indivíduo com o mundo natural e as relações humanas), que permitia a Pedrosa unir “loucos”, “crianças”, “selvagens”, “analfabetos” e “artistas” em uma mesma classe, a de criadores. Essa nova classe de atores sociais era delimitada por uma sensibilidade específica, naturalizada nos processos de percepção.

A “primitividade”, representada pelo desatino, na sua relação com a arte passou pela idéia de uma redenção da exacerbação da racionalidade moderna. Não se tratava mais de civilizar os “alienados” (como havia sido no início do século XX – DUARTE, 2000), mas de utilizar os discursos do rompimento com as normas para transformar a loucura, e a arte, em possíveis redentoras dos “males da civilização”. Pedrosa construía, assim, a arte como uma dimensão social na qual a irracionalidade podia, e até devia, se manifestar como forma de questionar as convenções: a “loucura” foi um dos modelos no qual espelhou o movimento de ruptura com a lógica do mercado vigente e se instituíram no Brasil as representações românticas do artista como um indivíduo singular. A singularidade qualificadora era a fuga da norma como sinônimo de *originalidade, criatividade, autenticidade, excentricidade*. A alienação se tornava um artifício retórico em favor desses valores.

A crítica à racionalidade encontrava na relação entre arte, psiquiatria e psicanálise uma

forma de questionar as fronteiras da normalidade, da lógica e do sentido. Partindo da noção de um rompimento, por parte dos loucos, com as regras sociais, e de um vínculo ainda por ser estabelecido com essas normas, por parte das crianças, o desvio era instituído em norma contra a temática expressa, a lógica da carreira artística e a comunicabilidade da obra. Retirava-se também a ênfase no produto final, a obra de arte, colocando-a no processo de criação. A infância e a loucura eram parte importante do processo de rompimento com a lógica de uma “realidade objetiva”¹⁰.

A defesa ao mesmo tempo da arte “infantil”, “primitiva”, dos “loucos” e de “vanguarda”, dava a impressão a Pedrosa de que havia uma dimensão revolucionária naquele fenômeno social por ultrapassar fronteiras temporais, sociais, etc. (ARANTES, 1991). O primordial, o primitivo, o original, que passara a ser referência ao ideal de uma totalidade considerada perdida no “materialismo” moderno, era estendido agora a uma distância compreendida além do cronológico (a diferença colocada em uma linha evolutiva), também em termos de desvio (alienação mental, marginalidade etc.) e ontologia (infância). A criação era tomada como forma de resgate desse primitivo, e o desatino o lócus de uma criação desvinculada da razão, do sentido e das normas, e ancorada na noção de *sensibilidade*.

Como uma dimensão interior, a *sensibilidade* era a naturalização de atributos diferenciais a partir dos quais era possível identificar os *criadores* como uma nova classe de seres humanos. Assim definida, essa categoria de atores não estava relacionada aos pertencimentos coletivos tradicionais: teoricamente, qualquer um, independente de etnia, nacionalidade, faixa etária,

condição econômica e condição psíquica podia ser reinscrito na trama social, a partir desse atributo considerado inato. A psiquiatria e a psicanálise ao mesmo tempo legitimavam esse *dom* “natural” dos *criadores* e contribuíam para instituir a arte como dimensão social na qual a irracionalidade era aceita e mesmo estimulada.

Assim, a categoria *moderno* não era somente um juízo de valor inerente ao dado cronológico que se opunha a usado, obsoleto ou antigo. Não era, tampouco, apenas a noção de progresso em termos estilísticos, mas subentendia uma universalidade do fenômeno artístico, a partir das noções de *sensibilidade* e *criatividade* inscritas no corpo¹¹. Se, por um lado, as representações do artista moderno – irregular, intermitente, imprevisível – foram novamente substituídas pela profissionalização do artista contemporâneo – que em um mercado altamente competitivo precisa cumprir os prazos, articular as relações sociais com *marchands*, galeristas, críticos de arte e curadores –, por outro, os valores da criação individual, da *singularidade qualitativa* (SIMMEL, 1971) disseminaram-se para outros domínios. A consagração dos valores atribuídos ao artista pode ser percebida na reivindicação do estatuto de “criador”, por parte de profissões e papéis sociais diferentes.

Criatividade e autenticidade têm se tornado representativas da capacidade dos sujeitos se reinventarem. As imagens relacionadas ao termo *artista* são parte de valores morais vinculadas ao fenômeno artístico: “progressismo”, independência, moral desinteressada, frouxidão das convenções, constituindo quase uma comunidade de limites variáveis. Trata-se de ganhar a vida para “criar” e não de “criar” para ganhar a vida: um modelo de “economia inversa”¹², segundo Bourdieu (1996),

ou, segundo Weber (1968, 1982), uma concepção de viver *para* a arte e não *da* arte, a idéia de ser *chamado* a exercer uma atividade, sem cálculo de interesse, obediência a conveniências ou obrigações (como é apresentado o diretor “genial” no filme de Woody Allen).

Da aliança entre arte e loucura à aliança entre loucura e arte

Em meados da década de 1940, a parceria entre psiquiatria, psicanálise e artes plásticas, representada por Nise da Silveira e Mário Pedrosa, possibilitou transformações no pensamento sobre a arte e o artista, e a conversão de uma produção antes vista estritamente como “material científico” em produção artística:

As inúmeras exposições das obras do acervo, realizadas no Brasil e exterior¹³, a criação do Museu de Imagens do Inconsciente, a participação de artistas e críticos e a atmosfera cultural em que se desenvolveu essa aventura teórico-prática foram estratégias que colaboraram para que as obras e seus artistas, aos poucos, se desprendessem de sua origem psiquiátrica para fazer seu percurso no universo cultural, contribuindo para a transformação do pensamento sobre o louco e a loucura (LIMA e PELBART, 2007: 725).

Ainda que a experiência desenvolvida no STO tenha produzido uma importante inflexão no pensamento sobre as relações entre arte, loucura e subjetividade, foram necessárias novas condições

para que essa relação passasse a fazer parte de um questionamento (e transformação) mais amplo das instituições psiquiátricas. Não há um consenso quanto ao marco inicial dos debates acerca da inovação da assistência psiquiátrica no Brasil, o que veio a ser denominado mais tarde Reforma Psiquiátrica. Aponta-se por vezes o final da década de 1960 (VENÂNCIO, 1990), por vezes o final da década de 1970 (LEAL, 1999). Entretanto, os autores em geral concordam quanto ao eixo central dos debates: a reivindicação da participação política e o direito à cidadania para os pacientes psiquiátricos, pretendendo abolir as diferenças e oferecendo a todos a liberdade¹⁴ e a possibilidade de se constituírem enquanto sujeitos pelo pleno desenvolvimento das individualidades.

Passava-se a conceber o processo de doença/saúde como parte de um contexto no qual os fatores sociais, tanto quanto os biológicos e os mentais interferiam no bem-estar das pessoas. A atenção deixava de estar centrada em um modelo assistencial – voltado exclusivamente para a internação psiquiátrica, onde não havia a preocupação com as exigências de uma vida social –, e procedia-se à discussão de um modelo de base comunitária, no qual se promovesse a reintegração familiar e social do “maluco”. No entanto, o discurso democratizante do Estado era contraditório com suas práticas. Assim, somente após a redemocratização do país e a participação de setores organizados da sociedade civil foi possível externar o compromisso com questões de ordem social e as relativas à “saúde mental”.

O processo de substituição da internação psiquiátrica foi, assim, iniciado em meados dos anos 1980, com a criação dos Núcleos de Atenção Psicossocial (NAPS) e Centros de Atenção Psicossocial (CAPS), oferecendo cuidados

intermediários entre o regime ambulatorial e a internação hospitalar. Concomitante a essas discussões e mudanças, em 1982 o crítico de arte Frederico Morais incluiu as obras de Artur Bispo do Rosário, interno da Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá, desde 1940, na exposição “À Margem da Vida”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Bispo do Rosário passou a ser tema de filmes de curta e média-metragens, livros e peças teatrais (CLAUS, 2006). Em 1992, suas obras foram tombadas pelo Instituto Estadual do Patrimônio Artístico e Cultural do Rio de Janeiro e incorporadas ao acervo do Museu Bispo do Rosário, à época denominado Museu Nise da Silveira.

A visibilidade do trabalho de Bispo do Rosário contribuiu para que as atenções dos profissionais do campo da “saúde mental” se voltassem novamente para as manifestações artísticas e culturais como mais um recurso nesse processo de Reforma. Na busca de novas formas terapêuticas, as manifestações artísticas apresentavam-se como meio para a tematização das oposições saúde e doença, normal e patológico, loucura e sanidade.

Em 2001, um importante passo foi dado para consolidação da Reforma Psiquiátrica: a aprovação da Lei Federal nº 10.216, a lei Paulo Delgado, que preconiza a redução progressiva dos leitos psiquiátricos, a qualificação, a expansão e o fortalecimento da rede extra-hospitalar – CAPS, Serviços Residenciais Terapêuticos, Centros de Convivência e Cultura e os leitos de atenção integral em Hospitais Gerais. Essas instituições visavam substituir as internações e ampliar as práticas de intervenção nas redes sociais locais onde habitam os “malucos” e aumentar seu campo de trocas sociais.

É nesse contexto que se insere minha participação no campo da saúde mental, iniciada na segunda metade de 2008, com a aprovação do projeto

É feito de papel, apresentado para a PETROBRÁS, para trabalhar com a produção de objetos de papel machê na rede de CAPS da cidade do Rio de Janeiro. A proposta de escrever o projeto me foi apresentada por uma psicóloga que trabalha no Instituto Franco Basaglia, uma ONG voltada para a luta antimanicomial. Sua participação é principalmente na elaboração de projetos voltados para manifestações artísticas na rede de saúde mental. Com a aprovação do referido projeto, passei a participar de uma rede de atividades dentro do campo amplo da saúde mental, que incluiu hospitais psiquiátricos [Institutos Philippe Pinel (IPP) e Nise da Silveira], o Instituto Franco Basaglia (IFB), o CAPS Clarice Lispector e diversas atividades artísticas desenvolvidas em seus espaços físicos ou através de alianças com outras entidades relacionadas à grande área dos saberes psi: Papel Pinel¹⁵, Coletivo Carnavalesco *Tá pirando, pirado, pirou!*, Loucura Suburbana, Cordão Carnavalesco Bibitantã¹⁶, Harmonia Enlouquece¹⁷, Sistema Nervoso Alterado¹⁸, Alice, prepara o gato!¹⁹, No Centro da Vida²⁰.

Todos os projetos são voltados para atividades artísticas, cada um com modos de funcionamento, fundamentos ideológicos e formas distintas de participação e articulação, entre usuários, familiares e técnicos da rede. Diversas dessas atividades foram premiadas pela Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro (coletivo carnavalesco *Tá pirando, pirado, pirou!*) ou pelo Ministério da Cultura (prêmio Mais Cultura, para o coletivo carnavalesco *Tá pirando, pirado, pirou!*, para o *Loucura Suburbana* e para o projeto *Alice, prepara o gato!* e Ponto de Cultura para o *Loucura Suburbana* e *Alice, prepara o gato!*). Após a premiação de diversas atividades culturais da área de saúde pelo projeto Mais Cultura, o Ministério da Cultura reuniu os

representantes das entidades ganhadoras do prêmio para refletirem sobre uma linha política de editais culturais específicos para essa grande área da qual participa a saúde mental.

A utilização das manifestações artísticas no tratamento psiquiátrico é hoje um fato social. Pesquisas sobre diversos aspectos do fenômeno têm sido produzidas (XISTO, 2009; BEZERRA e OLIVEIRA, 2002; LIMA e PELBART, 2007) e já surgiu um primeiro edital específico para contemplar essa aliança (prêmio cultural Loucos pela Diversidade²¹). O projeto político dos militantes da RP visa, em parte, a transformação do estigma do “louco”, portanto uma mudança no estatuto dessa categoria. Nesse sentido, a unidade implícita na representação da loucura deveria ser substituída por uma diversidade, em grande medida amparada na produção artística e unificada em torno de uma identidade cultural²² e não sintomática/etiológica.

Ainda que o campo da saúde mental no Brasil “abrigue”, hoje, diferentes concepções acerca de qual o sistema ideal para tratar as pessoas que têm transtornos mentais graves, diversas (ou todas) essas vertentes concebem as manifestações artísticas como recurso terapêutico e/ou de construção de identidades. Nessa fase inicial da pesquisa, tive contato mais próximo com os eventos relacionados ao carnaval, principalmente do coletivo carnavalesco *Tá pirando, pirado, pirou!*. Entretanto, algumas referências serão feitas também a situações observadas em outros contextos.

***Tô maluco, mas tô em obra!*²³**

A “Oficina Nacional de Indicação de Políticas Públicas Culturais para Pessoas em Sofrimento Mental e em Situações de Risco Social”

foi parte de um seminário cujo objetivo era “Criar uma agenda nacional para discutir o papel da cultura na humanização do tratamento psiquiátrico no Brasil” (MinC, 2008). Assim, os projetos culturais desenvolvidos dentro da rede de saúde mental buscam relações com as histórias locais onde estão situadas as unidades de atenção psicossocial, nas quais esses projetos irão atuar,²⁴ e uma abertura para os moradores locais, na intenção de integrar ao cotidiano dessas unidades a vizinhança local.

Nesse processo de construção de estratégias de inserção social através das atividades culturais, os projetos que lidam com formas de expressão da criação artística, facilitam o surgimento de uma série de situações, nas quais as ações dos participantes podem ser inscritas também em um regime de valores relacionados às dimensões da criatividade e da sensibilidade. Um bloco carnavalesco, por exemplo, condensa uma série de atividades artísticas, a começar pelo nome. Nesse sentido, a irreverência do carnaval torna-se mais uma aliada. O nome do bloco *Tá pirando, pirado, pirou!*, por exemplo, foi escolhido em uma assembléia da qual participaram usuários dos serviços, familiares e técnicos do IPP, do IPUB e do IFB. A primeira sugestão, que ganhou o concurso, partiu de um usuário do Pinel. Sua justificativa foi usada nos releases do bloco como forma de explicar o nome, mas também de marcar uma posição no campo da Reforma Psiquiátrica, no sentido de repensar o lugar da loucura na sociedade: “*A gente tem que ser ousado e pretensioso. Não vamos fazer uma festa de carnaval apenas pra quem já pirou, vamos pra rua brincar com quem tá pirando!*” (release do bloco, 2005). No entanto, é a criatividade/sensibilidade/singularidade, como sinônimo de estilo, valor de distinção, que destaca esse “maluco” da homogeneidade enganadora da categoria louco:

de louco, paciente ou usuário, passa a ser o criador do nome do bloco. Mesmo o anonimato dessas pessoas, em um trabalho acadêmico, carece reflexão, pois, como *criadores* seus nomes aparecem nos créditos das atividades dos eventos e é justamente essa aliança com as manifestações artísticas que permite uma reconfiguração identitária²⁵.

Assim como o nome do bloco, uma série de outras ações necessárias para que o carnaval aconteça, a cada ano, podem ser classificadas como atividades criativas. A música, por exemplo, envolve a escolha do enredo, o concurso dos sambas, assim como a interpretação do samba vencedor, no dia do desfile. Todo ano, a mãe do intérprete oficial do bloco acompanha, orgulhosa, o filho ao longo da Avenida Pasteur, em Botafogo.

No desfile, a “*Stultifera Navis*”²⁶, misto de carro de som e carro alegórico, traz uma fantasia com as cores do bloco, laranja, azul e verde. O responsável pela criação das “fantasias” que transformam o carro de som em uma alegoria, fez do carro, em 2009, uma nave espacial para o enredo “Água e vida em Marte”. As camisetas do bloco são sempre feitas por um paciente do Pinel, que criou dois personagens: a Madame “Bondão”, uma mulher, com nádegas fartas, que representam o morro do Pão-de-Açúcar com o bondinho no biquíni e um rapaz, de pandeiro na mão, que representa o malandro carioca, enfeitam todos os anos as camisetas, vendidas como um dos recursos de arrecadação de verbas para sustentar o projeto e divulgar os patrocinadores²⁷. O criador desses personagens criou também a logomarca do Papel Pinel e diversas ilustrações que decoram os artigos produzidos na oficina de reciclagem de papel e objetos artesanais.

No começo de abril, de 2009, houve um encontro entre o coletivo carnavalesco *Tá pirando*,

pirado, pirou! e o cordão *Bibitantã*. Cada um apresentou seu trabalho, discutiu suas semelhanças e diferenças e falou de seus sucessos e dificuldades. Como o cordão é de São Paulo, vieram somente técnicos, mas do bloco carioca, compareceram também usuários do IPP e alguns familiares, que participam ativamente do bloco.

Nesses debates, diversas fronteiras foram questionadas: discutiu-se, por exemplo, se os blocos deveriam estar atrelados aos serviços de saúde mental, ou se deveriam ser apenas “movimentos culturais”. Estavam em questão nesse tema, principalmente: 1) a separação entre o espaço da clínica, ou a arte como terapia, e o espaço da arte propriamente e 2) as formas de institucionalização desses blocos (transformar os blocos em Associação ou ONG; continuar dentro dos serviços de saúde mental ou sair de lá). Questionava-se, assim, se o distanciamento do espaço da loucura tornaria mais fácil a execução das idéias, em última instância, se o distanciamento do próprio conceito de loucura não seria um caminho na aliança com o tratamento.

Entretanto, chegou-se à conclusão de que estar fora do espaço físico, sair das instituições de tratamento psiquiátrico, não significava, necessariamente, estar simbolicamente fora do campo da saúde mental. Discutiu-se o fato de os usuários serem marcados por um estigma e a possibilidade desses projetos serem uma forma de romper com essas representações, usando a arte como recurso. Foi nessa hora que um dos “malucos”, membro do *Tá pirando, pirado, pirou!*, tomou a palavra:

(...) *meu lado artístico enrustido que me deu a oportunidade de botar para fora. É um dom, né?! Todo artista é um dom. Tô descobrindo gradativamente, já venho descobrindo nas minhas palhaçadas. (...) Ser o bobo da corte. (...) Mas para isso tem que ter uma certa condição*”²⁸. Paciente desde 1980, ele esteve

em diversas outras instituições. Chegou a falar dos tratamentos desumanos que recebeu: “*passsei por vários lugares. Comi o pão que o diabo amassou. Choque elétrico, o diabo. A mente calada, mas o corpo sofrendo*”. E da sua condição social: “*A sociedade é que me reprimia. Vim como retirante do nordeste, minha mãe analfabeta. Me colocou no colégio interno. Essa foi a base da minha formação*”. Nesses projetos, ele e os outros usuários saem da condição estrita de pacientes. Entretanto, os “malucos” não são os únicos a terem suas identidades revistas a partir desses projetos.

Os técnicos também reconstróem suas auto-representações em meio à participação nessas atividades culturais. Daí a fala de uma das técnicas do *Bibitantã*: “com esse projeto, estamos descobrindo que todos somos artistas”. A linha de separação entre diversão e trabalho se torna turva nesse tipo de evento. Com o envolvimento no carnaval da cidade, tanto os técnicos, como as instituições da saúde mental deixam de ser somente instituições de tratamento para tornarem-se também espaços de produção e formação cultural. Criam-se redes nas quais participam diversas instituições, da saúde mental e outras, assim como artistas de diversas formações. E o processo de criação culmina com um espetáculo de cores, sons e alegria.

No desfile do bloco *Loucura Suburbana*, na semana anterior ao carnaval, esse ápice se expressava no rosto dos pacientes. Algumas horas antes do desfile, o barracão onde ficam guardadas as fantasias doadas ao longo dos anos por foliões que desfilaram em escolas de samba torna-se o palco de uma festa à parte. Os pacientes (ou os “clientes”, como preferem os técnicos dessa instituição) se apresentam para escolher as fantasias com as quais vão desfilar. Raramente se têm fantasias completas. Saem,

assim, quase todos com vestimentas multicolors e com cada parte com um estilo distinto. O bloco *Loucura Suburbana* se concentra para fazer seu desfile dentro do Instituto Municipal de Assistência à Saúde Nise da Silveira, no Engenho de Dentro. A bateria se prepara, a letra do samba é distribuída: invariavelmente fala-se da doutora Nise da Silveira. Todos cantam juntos. Abrem-se os portões do hospital: saem cadeirantes, pacientes acompanhados de seus técnicos de referência, familiares e foliões vizinhos do complexo hospitalar e de outros lugares.

Voltando ao encontro com o *Bibitantã*, um “maluco” expressa com clareza incômoda o que às vezes pode acontecer: “é uma faca de dois gumes a doença mental. Quando o doente toma ciência da doença dele, ele pode tirar proveito disso aí...”. Os técnicos dos dois projetos retrucam: “não queremos usar a inclusão social como moeda de troca”. Mas também já foi possível ouvir sem muito pudor de um organizador de outro evento o quanto “as pessoas gostam, né, de ver os pacientes participando”. É quando o significado de organizar um espetáculo como esse parece ser maior para a consagração de quem o realiza, do que um compromisso com a idéia de Reforma Psiquiátrica ou de terapêutica.

Aparece aí uma parte da divisão do campo da saúde mental, daqueles que estão mais preocupados com a manutenção do *status quo*, do que em pensar novas estratégias de tratamento psiquiátrico. O debate sobre a Reforma que parece mais produtivo talvez seja o que se desenrola entre aqueles que não abrem mão dos desenvolvimentos da biomédica e psicanalítica, mas que isso venha junto com a construção de redes de pertencimento desses usuários, que ultrapassem o campo dos saberes psi como estratégias para a garantia de eficácia desses tratamentos. Para tanto, as manifestações artísticas

e as festas populares têm sido uma das formas de tentar resolver algumas questões, sem abrir mão do cuidado terapêutico (que inclui, quando necessário, medicamentos). É pensar a relação entre natureza e cultura como interconectadas, mutuamente influentes e influenciáveis.

Considerações finais

Foi possível perceber nesta investigação que não há um objetivo único no uso das manifestações artísticas como parte do tratamento terapêutico, ou mesmo como recurso político na Reforma Psiquiátrica. Entretanto, a possibilidade de incorporação desses mecanismos atualmente é corolário de um sistema de valores estabelecido, em grande medida, na década de 1950, na relação entre psiquiatria, psicanálise e arte moderna. É, em parte, fundado na concepção da criatividade como um valor que relativiza a relação com o tempo e a produtividade, valoriza a singularidade individual, reforça e constrói identidades culturais, que grupos de intelectuais e técnicos da rede de saúde mental no Brasil têm estabelecido as manifestações artísticas como forma de atribuição de novos sentidos ao fenômeno da loucura e de ênfase na subjetividade dos pacientes. Reconhece-se que o “transtorno mental” não se restringe ao campo psi e que, portanto, as mudanças não devem ser exclusivamente técnicas e restritas ao espaço da clínica (SANTOS *et alii*, 2000).

Em 1946, na subcomissão encarregada de organizar o *Unesco Month* (evento que incluía diversas apresentações de teatro, música, dança e artes plásticas), da primeira sessão da primeira *Conferência Geral* da UNESCO, seu diretor anunciava o valor atribuído às artes: “no caso das artes por outro lado, o acento estará fortemente

sobre a diversidade, pois cada região, cada povo, tem uma cultura artística que lhe é própria, que possui raízes históricas e que leva a marca das influências geográficas particulares” (UNESCO, 1946: 10). Às manifestações artísticas (folclore, teatro, música, cinema e também artes plásticas e o artista individual) atribuía-se uma função contraditória em relação ao nacionalismo. Enquanto nas outras dimensões sociais a identidade nacional exacerbada era rejeitada como geradora de conflitos, à atividade criativa era atribuída a função social de construção e afirmação de identidades coletivas e manutenção da diversidade.

Naquele contexto, essas questões eram pensadas majoritariamente em termos das nações de fora da Europa ocidental e de minorias étnicas. Entretanto, em 2001 a UNESCO adotou a “Declaração universal sobre a diversidade cultural” (UNESCO, 2001), incorporando à noção abstrata de humanidade os particularismos que deram origem à própria noção de cultura nas Ciências Sociais. Essa declaração foi ratificada pelo Brasil que criou a Secretaria da Identidade e Diversidade Cultural no âmbito do Ministério da Cultura, em 2004. Esses dois eventos, de dimensões e significados distintos, deram ensejo a uma linha de atuação específica na Reforma Psiquiátrica.

Em 2006, o primeiro Fórum Internacional de Saúde Coletiva, Saúde Mental e Direitos Humanos que teve lugar em Buenos Aires, propiciou a interlocução política da reforma psiquiátrica com os movimentos sociais envolvidos na defesa da diversidade cultural, étnica, política e social. No segundo Fórum, em 2008, a programação cultural, organizada pelo projeto *Loucos pela Diversidade* (uma parceria entre o Ministério da Cultura e Escola Nacional de Saúde Pública, ENSP/FIOCRUZ)

apresentou-se como uma nova forma de pensar e fazer as políticas de saúde mental e a participação social, principalmente dos usuários, de pensar e fazer a intervenção cultural, transformando o imaginário social sobre a loucura, a partir da noção de diversidade (AMARANTE, 2009). O nome do projeto, *Loucos pela Diversidade*, foi sugerido pelo então secretário da identidade e diversidade cultural, Sérgio Mamberti e o prêmio que daí sairia, em 2009, foi uma parceria entre o Ministério da Cultura, por intermédio da Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural (SID), o Ministério da Saúde, representado pela Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ), e a Caixa Econômica Federal.

Nos processos contemporâneos de reconfiguração de identidades através do recurso às manifestações artísticas, a apropriação dos valores associados às representações sobre a produção e o produtor artístico se dá entre todas as categorias sociais: pacientes, familiares, técnicos e todos aqueles que se envolvem com as atividades. Constrói-se um sistema de representações e valores aos quais as pessoas que dele se aproximam assumem papéis que, mesmo diferenciados, acabam todos tendo relação com as representações relativas ao campo artístico. Reconfiguram-se, assim, ao menos em parte, as representações relacionadas à loucura.

Por oposição às tentativas de organizar, entender, conhecer e dominar o mundo, o louco é o estranho, o incontrolável, o incognoscível, o trágico. Assim, as acepções que ligam a loucura à falta de razão apresentam as pessoas com transtornos mentais como ameaçadoras. Ambas as representações, da saúde mental e da arte, se constituem de valores antagônicos que podem ser acionados em situações diversas. Entretanto, o artista tem certa liberdade para escolher aquela que

lhe convém. E, no que concerne ao “maluco”, ao “louco”, essa escolha é atribuição dos outros. O que parece pautar, em última instância, é o estigma.

É isso o que podemos perceber no relato de uma psicóloga: saindo de um evento sobre saúde mental, essa técnica (que me fez o relato) e um paciente, ambos militantes da Reforma Psiquiátrica, voltavam de ônibus. De repente, uma confusão se armou nos bancos da frente do ônibus e os dois levantaram a cabeça para tentar entender o que estava havendo. A técnica perguntou o que houve e o rapaz respondeu: “deve ser um **paciente**”. Ao que ela retrucou: “não, não, acho que é só um **passageiro**”.

O estigma é tão internalizado que, mesmo dois militantes, em uma situação inesperada separaram *pacientes* de *passageiros*. Além da separação categórica entre “normais” e “anormais”, havia também a separação qualificadora de paciente como condição definitiva, não passageira. Em outras palavras, para o “louco” não há a possibilidade de manipulação de identidade; nunca estão livres do estigma de uma “identidade deteriorada” (GOFFMAN, 1985, 1988), isto é, sua condição de usuários do serviço de saúde mental.

Na arte, por sua vez, a representação da loucura é glamorosa. Foi assim que um músico reconhecido – que faz trabalhos voluntários na saúde mental – relatou, com certo orgulho, o fato de que também ouve vozes e que é através delas que resolve algumas questões com os pacientes com os quais lida em seu trabalho voluntário. Esse músico contou a história de um paciente que aprendeu a usar as vozes que ouve para criar versos. O paciente ofereceu ao músico um desses versos para ser musicado e pediu que o ritmo fosse de rock. O músico disse que depois de ler, quem definiria o ritmo seriam “suas vozes”.

Entre os artistas, prevalece a outra dimensão da loucura, aquela da exuberância, da extravagância, da excentricidade, do vigor, da genialidade, da poesia, da paixão, da travessura, do fora do comum, do extraordinário. Ainda que para a palavra *loucura* o dicionário apresente ambas as acepções – aquelas já descritas aqui, relacionadas ao desgoverno, assim como essas, relacionadas ao extraordinário –, a metáfora que prevalece em relação à loucura é a expressa pelo primeiro conjunto de palavras. É, em parte, na transformação do estigma do trágico em metáfora da extravagância que a aliança da Reforma Psiquiátrica com as manifestações artísticas parece estar apostando.

Se, em meados do século XX, na aliança com a psiquiatria, a arte se apropriou de conceitos da psicanálise, atualmente, psicanalistas, psicólogos e psiquiatras envolvidos com a Reforma Psiquiátrica se remetem aos valores da arte moderna na tentativa de valorizar a dimensão da subjetividade no questionamento aos rótulos da loucura. Na comparação entre esses dois contextos de aliança, ainda que levemos em conta a irredutibilidade à ordem do discurso (FOUCAULT, 1971), podemos perceber como as representações relativas à criação artística também interagem na construção dos fatos sociais por fazerem falar e escrever.

Notas

- ¹ Por “estatuto” compreendemos, com Nathalie Heinich (2005), tanto a situação real, como o papel imaginário e o lugar simbólico ocupado pelo criador nas diferentes épocas históricas.
- ² A noção de grandeza (BOLTANSKI e THÉVENOT, 1991) supõe a possibilidade de uma pluralidade de regimes de valores a partir dos quais os indivíduos podem ser diferencialmente avaliados.
- ³ Nesses modelos, os conceitos de “raça” e de “cultura” foram os instrumentos através dos quais foi compreen-

- dido o relacionamento entre a humanidade, a natureza e os sistemas sociais. O exemplo de Villa-Lobos poderia ser citado, quando em 1929, Mário Pedrosa justificava a *brutalidade* do músico, argumentando que esta se devia ao fato de sua arte obedecer “a imposição de seu meio e de sua raça” (PEDROSA, 1929: 25).
- ⁴ Ao ter se considerado, por exemplo, que em determinado momento a pintura poderia ser uma arma na luta ideológica pela temática expressa. A mensagem política na arte era o que tornaria a arte não “um *passatempo delicioso*”, mas “uma arma”, cujo objetivo seria “alimentar o ódio de classe mais implacável”, realizando, assim, sua “missão social” (PEDROSA, 1933: 56). Pedrosa foi apenas um dos que expressou esse ponto de vista. Assim como em relação ao modelo “culturalista”, Pedrosa seguia uma tendência dominante – em ambos os momentos históricos –, relacionada com posicionamentos políticos e ideológicos.
- ⁵ “Usuário” dos serviços de saúde mental, “paciente” psiquiátrico, “doente mental”, “louco”, “psicótico”, “portador de sofrimento psíquico grave” e “cliente” são algumas das terminologias utilizadas para designar usuários dos serviços de saúde mental. Cada uma delas reflete concepções teóricas específicas do fenômeno. Apesar de “louco” ser uma forma de reificar coisas muito diferentes entre si e uma categoria estigmatizada, a loucura é também relativa a uma experiência existencial e histórica mais abrangente (SILVA, 2004) e aquela à qual o “artista” é em geral relacionado. Assim, optei por utilizar alternativamente esse termo, junto com o termo “maluco”, única categoria que ouvi utilizada pelos próprios usuários dos serviços para se auto-referirem.
- ⁶ Rafael, Da Vinci, Michelangelo são artistas “fora do comum” que passaram à posteridade por serem as exceções à norma de uma massa anônima de artesãos que constituíam o *métier* (HEINICH, 1996).
- ⁷ A situação social do pintor boêmio, fora da hierarquia, toca as franjas da escala social, as margens, seja como estas forem definidas. Essa boemia é mais facilmente definível a partir de suas oposições, isto é, em relação a contra o que ela se construía, do que pela positividade. A privação e a falta de regras são determinantes; a pobreza ou a miséria (privação de dinheiro) eram partes do folclore desse estilo de vida; a falta de preocupação com o futuro também era uma das dimensões dessa representação, já que esta era parte de um projeto de carreira regrada, confortável, na direção de uma prosperidade burguesa.
- ⁸ Nicholas Poussin (1594-1665). Nada encontrei sobre Edouard Frenhofer, além das referências ao livro de Balzac e ao filme, que se baseou no livro.
- ⁹ Segundo Andriolo (2003), a tese de conclusão de curso da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, do psiquiatra Silvio Moura, intitulada *Manifestações artísticas nos alienados*, em 1923, é o primeiro texto conhecido no Brasil sobre o tema. Osório César, entretanto, foi quem trabalhou sistematicamente com essa relação, desde seus primeiros escritos, em 1929, quando publicou sua principal obra, *Expressão artística dos alienados (contribuição ao estudo dos símbolos na arte)*, pelas Oficinas Gráficas do Hospital Juquery.
- ¹⁰ O crítico e *attaché* cultural egípcio em Roma propunha, em 1948, construir “um mundo abstrato ao lado do físico” (BEY, 1948: 2).
- ¹¹ Nesse período, as questões relativas à mente eram tratadas como estritamente fisiológicas; daí procedimentos de intervenção como a lobotomia, por exemplo (CASTRO e LIMA, 2007).
- ¹² Um dos corolários desse novo regime de valores foi a inversão temporal que adiava para o futuro, muitas vezes para a posteridade, o reconhecimento econômico do artista; vide novamente a biografia de Van Gogh.
- ¹³ A primeira exposição das obras dos pacientes do STO aconteceu em 1947, no Ministério da Educação, no Rio de Janeiro. Diversas outras se sucederam, entre elas, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1949 e em 1956, no Museu de Imagens do Inconsciente, inaugurado em 1952, mostras no 1º Congresso Internacional de Psiquiatria, em Paris, em 1950, e no 2º Congresso Internacional de Psiquiatria, em Zurique, em 1957 e, mais recentemente, na 16ª Bienal de São Paulo, em 1981, e na mostra Redescobrimiento – Brasil + 500, em 2000.
- ¹⁴ A enorme maioria das pessoas diagnosticadas com psicoses eram internadas por longa duração. Muitas vezes, suas famílias não participavam dos tratamentos e elas morriam no hospital em péssimas condições.
- ¹⁵ O projeto se define como uma “fábrica terapêutica, situada no ambulatório do Instituto Municipal Philippe Pinel”. Trata-se de uma oficina de papel artesanal que produz papel reciclado, cartonagem, camisetas e bolsas ilustradas por pacientes do instituto. “É uma griffe diferente” (<http://www.papelpinel.com.br/>), acessado em 18 de junho de 2009.
- ¹⁶ O coletivo carnavalesco *Tá pirando, pirado, pirou!*, o *Loucura Suburbana* e o cordão carnavalesco *Bibitan-tã* são projetos ligados ao carnaval. Os dois primeiros do Rio de Janeiro, o último de São Paulo. O *Tá pirando, pirado, pirou!* não está vinculado a nenhuma instituição específica, mas foi fundado e é mantido por usuários, familiares e técnicos dos serviços de saúde

mental do Instituto Philippe Pinel, do IPUB e do IFB; o *Bibitantã* é uma parceria entre os CAPS Butantã e Itaim Bibi, o CECCO Parque da Previdência (serviços da Secretaria Municipal de Saúde de São Paulo), o Kolombolo Diá Piratininga (grupo cultural que trabalha com a história do samba paulista) e a ONG Sambatã (que trabalha com as noções de samba e cidadania); o *Loucura Suburbana* é uma iniciativa de uma das técnicas do Instituto Psiquiátrico Nise da Silveira.

¹⁷ O *Harmonia Enlouquece* é um grupo de rock vinculado ao projeto “Convivendo com a Música”, do Centro Psiquiátrico Rio de Janeiro, CPRJ.

¹⁸ O grupo *Sistema Nervoso Alterado* é um dos resultados das oficinas de criação artística que acontecem no Espaço Aberto ao Tempo, serviço de atenção diária do Instituto Nise da Silveira. Reúne usuários do serviço, técnicos e artistas e trabalha com música e performances.

¹⁹ O *Alice, prepara o gato!* está vinculado ao CAPS-AD (álcool e outras drogas) de Niterói e oferece aos pacientes acesso à linguagem audiovisual e à capacitação técnica para realização de filmes.

²⁰ Projeto que aconteceu em cinco, dos 13 CAPS, do Rio de Janeiro. Idealizado e realizado pelo IFB, com o patrocínio da PETROBRÁS, foi um conjunto de oficinas de arte ministradas por artistas consagrados, com a participação de curadores de arte e uma exposição dos trabalhos ao final. Em 2009, o Projeto teve sua terceira edição.

²¹ <http://www.cultura.gov.br/site/2009/05/25/edital-premio-cultural-loucos-pela-diversidade/> O coletivo carnavalesco *Tã pirando, pirado, pirou!* foi mais uma vez contemplado, junto com outras 54 iniciativas, entre grupos autônomos, pessoas físicas, organizações sem fins lucrativos e instituições públicas (<http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2009/10/resultado13.pdf>).

²² A noção de *território*, emprestada da geografia humana, estruturante das políticas públicas de saúde mental, tem pautado as ações que tentam aproximar os pacientes de expressões culturais das regiões onde vivem (e se tratam). Os CAPS estão sendo distribuídos em relação à demografia de seus arredores: CAPS I – Serviço de atenção psicossocial com capacidade operacional para atendimento em municípios com população entre 20.000 e 70.000 habitantes; CAPS II – Serviço de atenção psicossocial com capacidade operacional para atendimento em municípios com população entre 70.000 e 200.000 habitantes; CAPS III – Serviço de atenção psicossocial com capacidade operacional para atendimento em municípios com população acima de 200.000 habitantes, com serviço

ambulatorial de atenção contínua, durante 24 horas diariamente, incluindo feriados e finais de semana; CAPS i – Serviço de atenção psicossocial para atendimentos a crianças e adolescentes; CAPS ad – Serviço de atenção psicossocial para atendimento de pacientes com transtornos decorrentes do uso e dependência de substâncias psicoativas. Os pacientes que são ali atendidos são residentes daquela região, daí a vinculação entre *território* e expressões culturais.

²³ Enredo do carnaval 2007 do bloco *Tã Pirando, Pirado, Pirou!* A idéia partiu de uma fala do poeta Jorge Romano, o Joe, usuário do Instituto Philippe Pinel “*não jogue fora sua loucura, ela é real*”, que gerou a frase “*sou maluco, mas tô em obra*”.

²⁴ O CAPS Clarice Lispector, no Engenho de Dentro, por exemplo, busca resgatar a história dos blocos de carnaval e dos sambistas que viviam ou transitavam por aquele bairro na primeira metade do século XX e o cordão Bibitantã busca trabalhar a história do samba paulista.

²⁵ Ainda assim, procurei não mencionar os nomes. Não há um consenso entre os pacientes psiquiátricos, mesmo aqueles que são artistas, de quererem seus nomes vinculados à sua condição psiquiátrica.

²⁶ *Stultifera Navis* foi um poema escrito no século XV, no qual Sebastian Brant fazia o inventário dos vícios morais e pretensões mundanas da época. De todos esses barcos nos quais cada um desses vícios deveria ser isolado, entretanto, parece só ter existido de fato a nau dos loucos. Foucault menciona a loucura e o mar, água e navegação como representando a exclusão do mundo conhecido, o envio do louco para a incerteza de um mundo desconhecido, mas também a instabilidade, o caos move-diço, a morte, o frio, a umidade que predispõem à loucura, a relação entre marinheiros e loucura, a falta das mulheres, cada despedida como potencialmente a última (FOUCAULT, 2004).

²⁷ Não há um patrocínio estável do bloco e, a cada ano, novos contatos têm que ser feitos para que o bloco consiga desfilar. A PETROBRÁS, entretanto, tem até agora contribuído todo ano. Em 2009, o bloco contou com o patrocínio dessa empresa e com dois prêmios, um da Secretaria Estadual de Cultura e outro do Ministério da Cultura que viabilizaram o desfile. Para 2010, o bloco já conta com o prêmio *Loucos pela Diversidade*, que garante o básico para que o desfile aconteça.

²⁸ Esse paciente participou de um programa na TV Pinel onde fazia um palhaço.

Referências bibliográficas

- ANDRIOLO, Arley (2006). O método comparativo na origem da Psicologia da arte. *Psicologia USP*, 2006, 17(2), 43-57.
- ANDRIOLO, Arley (2003). A “psicologia da arte” no olhar de Osório César: leituras e escritos. *Psicologia, ciência e profissão*, v. 23 n. 4, Brasília.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori (1991). *Mário Pedrosa itinerário crítico*. São Paulo: Página Aberta.
- BEZERRA, Daniele Borges e OLIVEIRA, José Menna (2002). A atividade artística como recurso terapêutico em saúde mental. *Boletim da Saúde*, v. 16, n. 2.
- BOLTANSKI, Luc e THÉVENOT, Laurent (1991). *De la justification. Les économies de la grandeur*. Paris: Éditions Galimard.
- BOURDIEU, Pierre [1996 (1992)]. *As Regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CASTRO, Eliane Dias de; LIMA, Elizabeth Maria Freire de Araújo (2007). “Resistência, inovação e clínica no pensar e no agir de Nise da Silveira.” *Interface – Comunicação, Saúde e Educação*, v. 11, n. 22, p. 365-76, mai/ago.
- CLAUS, Marta (2006). Arthur Bispo do Rosário: a criação artística como reorganização de mundo. “Existência e Arte” – Revista Eletrônica do Grupo PET – Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei - Ano II - Número II – janeiro a dezembro.
- DUARTE, Luiz Fernando Dias (2000). Dois regimes históricos das relações da Antropologia com a Psicanálise no Brasil: um estudo de regulação moral da Pessoa. In Amarante, Paulo (org.) - *Ensaio: subjetividade, saúde mental, sociedade*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ.
- FOUCAULT, Michel [2004 (1972)]. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva.
- FOUCAULT, Michel. 1971. *L'Ordre du discours*, Leçon inaugurale ao Collège de France prononcée le 2 décembre 1970. Paris: Éditions Gallimard.
- GOFFMAN, Erving (1988). *Estigma. Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: LTC.
- GOFFMAN, Erving (1985). *Representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes.
- HEINICH, Nathalie (1991). *La gloire de Van Gogh. Essai d'Anthropologie de l'Admiration*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- HEINICH, Nathalie (1996). *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*. Paris, Klincksieck.
- HEINICH, Nathalie (1998). *Ce que l'art fait à la sociologie*, Les Éditions de Minuit.
- HEINICH, Nathalie (2005). *L'élite artiste. Excellence et singularité em regime démocratique*. Paris: Éditions Gallimard.
- LEAL, Erotildes Maria (1999). “O agente do cuidado na reforma psiquiátrica brasileira: modelos de conhecimento”. Tese de Doutorado defendida no Programa de Pós-graduação em Psiquiatria, Psicanálise e Saúde Mental, do Instituto de Psiquiatria da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- LIMA, Elizabeth Maria Freire de Araújo; PELBART, Peter Pál (2007). Arte, clínica e loucura: um território em mutação. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.14, n. 3, p. 709-735, jul.-set..
- SANTOS, Núbia Schaper; ALMEIDA, Patty Fidelis de, VENÂNCIO, Ana Teresa; DELGADO, Pedro Gabriel (2000). A autonomia do sujeito psicótico no contexto da reforma psiquiátrica brasileira. *Psicologia: ciência e profissão*, v. 20, n. 4, Brasília.
- SILVA, Martinho Braga Batista e (2004). “Responsabilidade e reforma psiquiátrica brasileira: sobre a produção de engajamento, implicação e vínculo nas práticas de atenção psicossocial”. Dissertação de Mestrado defendida

no Instituto de Medicina Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

- SIMMEL, Georg (1971). Freedom and the individual. In *On individuality and social forms*. Donald N. Levine (ed.) Chicago University Press, 1971, 393 p.
- XISTO, Vanessa de Araújo (2009). “A Desinstitucionalização e as Estratégias de Sobrevivência dos Profissionais de Saúde Mental nas Instituições”. Dissertação (Mestrado em Saúde Coletiva) defendida no Instituto de Medicina Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- VENÂNCIO, Ana Teresa Acatauassu (1990). “Sobre a ‘Nova Psiquiatria’ no Brasil. Um estudo de caso do hospital-dia no Instituto de Psiquiatria”. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- VILLAS BOAS, Gláucia (2008). A estética da conversão. O ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951). *Tempo Social, Revista de Sociologia da USP*, v. 20, n. 2, p. 197-219.
- WEBER, Max (1968). A ciência como vocação. In *Ciência e política duas vocações*. Prefácio de Manoel T. Berlink. São Paulo: Editora Cultrix.
- WEBER, Max (1982). A política como vocação. In *Ensaio de sociologia*. Organização e introdução H. H. Gerth e C. Wright Mills. 5ª edição. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan S. A.
- reproduction d'oeuvres des artistes, droit de suite, etc.* Comunicação apresentada no I Congresso Internacional de Críticos de Arte. Paris (como a comunicação de Bey não tem título, utilizei como título o tema no qual esta foi inserida) (AICA4-6-2007 542-544).
- MinC. (2008). *Loucos pela Diversidade*. <http://www.cultura.gov.br/site/2007/08/17/loucos-pela-diversidade/>. 17 de agosto de 2007.
- PEDROSA, Mário (1929). Villa-Lobos et son peuple. Le point de vue brésilien. *Revue Musicale*. Paris, France.
- PEDROSA, Mário [1995 (1933)]. As tendências sociais na arte de Käthe Kollwitz. In ARANTES, Otilia (org.) *Política das Artes. Textos escolhidos I. Mário Pedrosa*. São Paulo: EDUSP.
- PEDROSA, Mário [1996 (1947)]. Arte, necessidade vital. In Arantes, Otilia (org.) *Forma e percepção estética: textos escolhidos II*. São Paulo: Edusp.
- UNESCO (1946). Unesco/S. C. Mois/V. R. 1, *Primeira sessão da Conferência Geral, sub-comissão da Unesco Month*. Registro verbal provisório da primeira reunião. 6 de Dezembro.
- UNESCO (2001). Declaração universal sobre a diversidade cultural. CLT. 2002/WS/9. Acessível em unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf.

Documentos etnográficos

- AMARANTE, Paulo. 2009. Reforma Psiquiátrica, 30 anos: momento pede novas estratégias. Em Agência Fiocruz de Notícias – Opinião. <http://www.fiocruz.br/ccs/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=2319&sid=4>. acessado em 11 de fevereiro de 2009.
- BEY, Naghi (1948). *Publications et traductions, rapports avec les éditeurs, Droits d'auteurs, de*

PRETÉRITO DO FUTURO: O MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO E SEU PROJETO DE MODERNIDADE

Introdução

Fundado em 1948, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro se inseria em uma vaga de criação de instituições concebidas por elites cariocas que, em meados do século XX, se sentiam portadoras de um futuro moderno. O período de redemocratização seria marcado por representações de que o Brasil se podia refazer, por meio de uma *intelligentsia* que passou a “conceber o moderno como construção da sociedade, através de perspectivas universalistas” (BOTELHO, 2008) e que se definia pelo desejo de “mudança provocada” (VILLAS BOAS, 2006). Denominando-o modernidade, modernização ou desenvolvimento, havia em todo caso o diagnóstico do desejo de mudança. Nas narrativas nacionais, o horizonte político era o desenvolvimentismo, e o lema, o progresso.

Eleito Presidente da República em 1955, para o período 1956-1960, Juscelino Kubistchek anunciava “50 anos em 5”. Brasília era construída: uma capital utópica para um novo país. Nas artes e na arquitetura o moderno era consagrado. Niemeyer, Lúcio Costa, Reidy e outros fundavam um novo cânone arquitetônico, pontuando a vida urbana com símbolos do futuro planejado. Em

SABRINA MARQUES P. SANT’ANNA*

RESUMO

Este artigo trata da fundação do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro e analisa os diversos projetos que foram postos em movimento para colocar uma nova instituição no mundo. Tendo como eixo fundamental as discussões em torno do conceito de modernidade, o artigo compara, ainda, o MAM carioca com seu modelo americano, o Museu de Arte Moderna nova-iorquino.

Palavras-chave: MAM; MoMA; Niomar Moniz Sodré; Raymundo Ottoni de Castro Maya; modernidade.

ABSTRACT

This article deals with the foundation of the Museum of Modern Art, MAM, Rio de Janeiro, and analyzes the various projects that worked together to bring a new institution into the world. The kernel of the thesis centers around the discussions of the concept of modernity and the article compares the Rio de Janeiro MAM with its American model, The Museum of Modern Art in New York.

Keywords: MAM; MoMA; Niomar Moniz Sodré; Raymundo Ottoni de Castro Maya; modernity.

* Doutora em Sociologia pelo Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ. Professora da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

1951, Francisco Matarazzo Sobrinho instituiu a Bienal de São Paulo que, nos moldes da Bienal de Veneza, serviria para “proteger, cultivar e premiar” a arte moderna, abrindo nossas artes para o mundo e provando que São Paulo e o Brasil estavam “à altura” das demais nações. Por oposição ao ensaísmo, ao elogio da casa grande e da senzala (ARRUDA, 2001), as Ciências Sociais se institucionalizavam refletindo sobre mudança social.

Em meio a representações de construção de um novo país, também no âmbito da cultura

inovações formais apareciam no eixo Rio-São Paulo. Movimentos em prol da descontinuidade surgiam a todo instante. A música era a Bossa Nova, o cinema era o Cinema Novo. Nas artes e na poesia, o Concretismo assinalava o sentido do moderno, ditando as normas da ruptura. Segundo Maria Arminda do Nascimento Arruda (2001), o meio do século XX foi marcado por um “ambiente moderno”.

Contemporâneos do seu tempo, os diversos campos da produção de cultura brasileira dialogaram, nesse momento, tendo em vista a construção da sociedade. A partir de discursos compartilhados, construíram, a despeito de toda diferença que os separava, um léxico comum e um horizonte de entendimento em torno do conceito de

moderno (SANT'ANNA, 2005b). Partilhando um universo de sentido, esses discursos deram origem, em seus respectivos campos, a projetos de uma nova sociedade, capazes de entendimento.

Olhando da distância de mais de meio século, parece fácil atribuir unidade aos discursos diversos que compartilharam de uma mesma época. Todavia, não é senão *a posteriori* que a unidade do “ambiente moderno” se daria e que a seleção de fatos concretos da vida cotidiana ganharia o sentido da narrativa linear (CLIFFORD, 1988). Se é verdade que os sujeitos da vida social partilharam, na década de 1950, de um mundo da vida comum, realidade última à qual deram significados coletivos (SCHUTZ, 1974), o fato é que a materialidade dos acontecimentos implica sempre um processo de interpretação, seleção e enquadramento dos mesmos, supondo, na medida em que a vida se desenrola, sujeitos que fazem com que ela aconteça. Assim, se os anos de 1950 foram marcados por um sentido de construção da modernidade, outros discursos coexistiram naquele momento e a década distinguiu-se, também, pela fortuna crítica de publicações que muito pouco se associavam ao discurso de construção da sociedade universal moderna. Em texto recente, Élide Rugai Bastos, por exemplo, ao discutir a obra de Luís Amaral, chama atenção para um autor que, contemporâneo do desenvolvimentismo dos homens de seu tempo, evoca, ainda assim, categorias do discurso correntemente atribuído aos intérpretes do Brasil dos anos 1920 e 30, e lembra que, apesar do aparente anacronismo, sua obra foi bem recebida em vários meios intelectuais, fazendo ver uma década de 1950 em que o moderno se punha, de fato, em questão (BASTOS, 2008).

Assim, se a fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro pode ser imediatamente atribuída aos processos de modernização empreendidos por uma elite industrial ávida de distinção (DURAND, 1989), ou aos processos da política internacional que transferiram o centro da arte de Paris para os Estados Unidos, instituindo novos paradigmas para os museus (PARADA, 1993), há que se olhar para o modo como os processos efetivamente tomaram lugar no mundo da vida, supondo, em seu bojo, debates e divergências. Assim, se o Museu de Arte Moderna era fundado exatamente em fins de 1940 e passava a tomar posição em face dos conceitos de modernização do país, vale chamar atenção para o fato de que as posições que tomava eram posições determinadas em face de uma infinidade de possibilidades. Nesta medida, diante do mundo da vida em que o museu se punha, cabe assinalar os acontecimentos que, no ato de sua fundação, pareciam poder, ou não, relacioná-lo ao amplo processo de modernização que se dava no país.

Os dois projetos de modernidade do MAM carioca: Raymundo Ottoni de Castro Maya e Niomar Moniz Sodré

Em 03 de maio de 1948, reuniu-se, no Rio de Janeiro, a Assembléia Geral para constituição do Museu de Arte Moderna. Lavrada em Registro Civil de Pessoas Jurídicas, a ata da reunião foi assinada pelos dezanove presentes. Do livro de atas de reuniões do MAM, era o primeiro registro de assembléia do museu, primeiro gesto oficial de sua criação. Na ocasião, Raymundo Ottoni de Castro Maya foi aclamado presidente; Gustavo Capanema, presidente de honra; Manuel Bandeira, primeiro

vice-presidente; Marcelo Roberto, segundo vice-presidente; Josias Leão, diretor executivo; Rodrigo Mello Franco de Andrade, vice-diretor executivo; Maria Barreto, secretário-geral; Antônio Bento de Araújo Lima, secretário-adjunto; Barão de Saavedra, tesoureiro; Quirino Campofiorito, tesoureiro-adjunto; e Lúcia Miguel Pereira, bibliotecária. Dentre os dezenove presentes, onze haviam recebido algum tipo de cargo, e todos, incluídos nos duzentos assim definidos pela mesma ata, seriam considerados membros fundadores. A ata da constituição do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro parece ser, inequivocamente, o documento que fundaria e daria concretude ao MAM carioca.

Ainda assim, uma vez diante do material coletado para a pesquisa e da leitura da bibliografia existente sobre o Museu, uma primeira dificuldade se impôs ao objeto; qual seja, a localização precisa de uma data para a fundação do MAM. No *site* oficial do Museu, a cronologia da instituição começa de fato em 1948, ano da ata inaugural. No entanto, historiadores, críticos, sociólogos e personagens hesitam entre datas alternativas: 1949, ano da primeira exposição; e, surpreendentemente, 1951, ano de eleição do Conselho Executivo da instituição.

A documentação existente denota, entretanto, esforços ainda anteriores à oficialização do Museu. Na documentação da Fundação Rockefeller, data de 15/03/1945 o primeiro comentário sobre a idéia de fundar um museu de arte moderna na cidade do Rio de Janeiro. Trata-se de uma carta de Henrique Mindlin, já renomado arquiteto, a René D'Harnoncourt, então presidente do MoMA nova-iorquino.

Assim, finalmente em 03/05/1948, quando se reuniam em assembleia geral os fundadores do museu, promulgando em ata a “Constituição do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro”, já

havia em torno da idéia uma rede de sociabilidade, tomadas de decisão e acontecimentos discursivos que antecederiam e preparavam a fundação do MAM. Fundação que se concretizaria e ganharia dimensão material apenas em 1949, quando a instituição seria efetivamente inaugurada para o público, com exposição que se intitulava *Pintura Européia Contemporânea*, na sede provisória, no último andar do recém construído edifício Boavista.

É bem verdade, contudo, que não é tampouco casual a localização da fundação do museu no ano de 1951, três anos depois da promulgação da ata de sua constituição e dois anos depois da inauguração de sua primeira exposição. A data de 21/03/1951 aparece correntemente como alternativa ao ano de 1948. O marco se refere à reunião da “Assembléia Geral Extraordinária do Conselho deliberativo para eleição da comissão executiva e aprovação do projeto de reforma dos atuais estatutos e outras deliberações”. A data é digna de nota porque marca a eleição de Niomar Moniz Sodré para Diretora Executiva do Museu. Após a reunião, uma sucessão de mudanças e de deliberadas inovações passaria a acompanhar a instituição, dando nova feição ao museu e dotando-o mesmo de concretude material na cidade. Como procurarei mostrar, novas sedes, novas exposições e novos sócios seriam conquistados para o MAM e, conforme sugere a imprensa da época, instaurar-se-ia uma “nova fase” para o Museu de Arte Moderna.

A inexistência de consenso acerca da data inaugural da instituição parece estar relacionada, de um lado, ao difícil processo de concretização do museu, cuja idéia em muito parece preceder os gestos materiais de sua criação; e, de outro, à brusca mudança estrutural que Niomar Moniz Sodré queria instituir a partir de sua eleição. Conforme procurarei argumentar, o que correntemente se coloca como

opção por uma e outra data, parece corresponder, em verdade, a dois momentos distintos no processo de institucionalização do MAM, a dois modos divergentes de conceber a memória e a modernidade e a dois projetos diferentes de museu.

Como se verá, o primeiro momento, que localizo entre 1945 e 1951, está intimamente relacionado à imagem de Castro Maya. O museu constituído nesse primeiro momento é claramente devedor do modo como seu patrono concebe a modernidade e a memória. O conceito de museu de arte moderna parece, então, coincidir com uma missão disseminadora que se dirige ao público como alteridade e se investe de autoridade capaz de civilização.

A partir de meados de 1951, até o fim da década, encontro um segundo período que sucede os primeiros anos de fundação do museu e que apresenta um momento em que o paradigma parece se quebrar. Investido da imagem de Niomar Moniz Sodré, o museu, em lugar de querer gerar atitudes contemplativas diante do mundo em mudança, procura criar-se como lugar de novas ações e intervenções na sociedade. A distinção entre dois períodos pode ser claramente percebida na disputa entre as duas figuras fundamentais na formação do museu.

Em 11 de fevereiro de 1952, o Conselho Deliberativo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, convocado por seu presidente, Raymundo Ottoni de Castro Maya, reunir-se-ia para tomar conhecimento de seu pedido de demissão em caráter irrevogável. A longa minuta da ata dava a conhecer os motivos do abandono do posto e deixava claras algumas das divergências internas do museu.

Não há, contudo, registro, no livro de atas, de qualquer reunião a esse respeito. Nos arquivos de Castro Maya, há apenas o documento datilografado: a minuta em cuja margem, anotada à mão, deita

a rubrica do redator e ainda presidente do museu precedida da nota: “não foi feita”.¹

Meses depois de redigida a minuta, Castro Maya deixaria a presidência do Museu. Não convocaria, no entanto, a reunião que a ata prometia, mas sairia discretamente com um formal pedido de demissão feito por escrito a San Tiago Dantas. Os “inúmeros afazeres” de Castro Maya, apesar de apresentados como justificativa de seu afastamento, não davam mostras de terem aumentado nos últimos tempos antes de sua demissão e não haviam sido nos três anos anteriores impeditivos do cumprimento das tarefas relativas ao cargo que ocupava. Nem mesmo antes, nos anos de preparação da instituição, havia ele declinado do empreendimento em nome de outros afazeres, por maiores e mais importantes que fossem. O pedido de demissão, aceito sem maiores insistências, apesar da “consternação”² com que fora recebido, parecia de fato já vir sendo preparado desde a redação da citada minuta, em fevereiro do mesmo ano, e parecia relacionado aos motivos que haviam sido elencados então: a ata apresentava em discurso os motivos do afastamento de Castro Maya e lhe dava razões que nada tinham a ver com sua atribulada agenda.

O documento citava um “desentendimento” entre Castro Maya e Niomar Moniz Sodré. Desentendimento que, para além das picuinhas dos bastidores, é revelador das ordens do discurso que compunham o museu e das divergências relativas ao conceito de arte moderna, entre os dois personagens.

O desentendimento de que falava Castro Maya³, falta de entendimento e quebra de diálogo, era, com efeito, indicativo da relação que se estabelecia entre duas diferentes ordens do discurso e dois projetos diferentes. Diálogo que se romperia, de um lado, afastando no mundo social

os portadores de conceitos, e de outro, impedindo que se apresentassem ao mundo como unidade cognitiva, forjando no tempo dois distintos museus de arte moderna. Se o “mal-entendido” era, num primeiro momento, passível de superação, o desentendimento cortava qualquer vínculo possível.

Na documentação de Castro Maya, o primeiro desentendimento a que se refere o então presidente do MAM teria acontecido em 22 de agosto de 1951. Em carta endereçada a Raymundo Ottoni de Castro Maya⁴, Niomar Moniz Sodré viria a queixar-se de uma entrevista por ele concedida no Correio da Manhã a Yvonne Jean, dias antes, e que teria sido publicada em 12 de agosto do mesmo ano.⁵ A reportagem publicada apresentava o projeto para a sede do museu no prédio do Ministério da Educação e enfatizava a “nova fase” em que entrava a instituição, sublinhando o começo de uma nova vida, “sua vida verdadeira”⁶. Na entrevista concedida, Castro Maya fazia referência ao papel de Rodrigo Melo Franco de Andrade na liberação da nova sede sob os pilotis do prédio do MEC e à seção das antigas salas do prédio Boavista pelo Barão de Saavedra. Constituíam um passado para o MAM e chamava atenção para as dificuldades superadas. Dentro das novas atividades, fazia referência ao papel do museu junto à Bienal de São Paulo, sugerindo que parte das obras fossem expostas no Rio de Janeiro.⁷

A entrevista, que havia sido arranjada por Niomar Moniz Sodré no jornal de sua propriedade, quando estava ainda em Paris a serviço do Museu, parecia em nada se ajustar às expectativas da nova diretora executiva. Na carta, ao falar de “mudanças radicais”, referia-se decerto, Niomar Moniz Sodré, à recente reunião do Conselho Deliberativo que, em 21 de março de 1951⁸, a empossara como diretora executiva e elegera San Tiago Dantas vice-diretor,

reformulando o quadro de gestão do museu. Josias Leão e Rodrigo Melo Franco de Andrade, respectivamente, até então diretor e vice-diretor do museu, haviam sido, na ocasião, substituídos pelos dois novos membros.

Era verdade que Rodrigo Melo Franco de Andrade, então vice-presidente, não parece ter sido muito atuante na institucionalização do museu e que o “entusiasmo” com que San Tiago Dantas aceitava colaborar naquela “bela obra”, parecia vir em boa hora. Contudo, não há indícios de que a substituição de Josias Leão fosse a “mudança radical” tão desejada quanto supunha Niomar Moniz Sodré. O nome do diretor do museu havia aparecido em diversas ocasiões na escolha de sedes, doações de quadros e no trato com instituições internacionais para a organização de exposições¹⁰. Em carta a Castro Maya, Rodrigo Mello Franco deixava claro que a saída de Josias Leão era necessária e se fazia mais por demanda do próprio diretor que por descontentamento do museu com sua gestão.

Não era, portanto, por acaso, que os nomes por ele relacionados na entrevista a Yvonne Jean faziam parte de um esforço coletivo para a construção do MAM, compondo um passado para o museu e identificando os personagens que se ligavam a ele; personagens com os quais, ao contrário de Niomar, não queria romper.

Com efeito, jaz aqui o primeiro motivo de desentendimento entre as duas principais figuras do Museu de Arte Moderna. Niomar Moniz Sodré parecia querer assinalar na História do MAM, uma segunda fase de realizações, atribuindo aos primeiros fundadores uma etapa inicial de inatividade e fazendo do período seguinte um marco de reforma e novas atividades para o museu. Suas concepções de tempo e de ação supunham, sempre, a mudança

e estabeleciam marcos de ruptura a partir dos quais o novo poderia emergir. Atribuindo a Castro Maya um amor pelo passado, Niomar reivindicava para si o papel de agente da mudança e determinava que ainda era “preciso traçar uma linha de ação, de conduta, esquecendo tudo o mais”¹¹. Autodefinindo-se como portadora da ruptura para o MAM, a nova diretora propunha-se a fundar novos tempos: uma era pós-Niomar.

Ao contrário, na auto-imagem construída por Castro Maya, ele se representava como alguém que amava de fato o passado; não porque vivesse dele, como sugeria Niomar, mas porque, segundo acreditava, era dele que no mais das vezes parecia poder surgir o futuro. Conforme a imagem construída para si, as linhas de continuidade precisavam ser sublinhadas e o esforço da mudança, cumulativo, não poderia fazer-se, senão se erguido em bases sólidas.

Contudo, para além de modos muito peculiares de conceber a mudança no tempo e o lugar do museu como seu portador, havia ainda um segundo motivo de desentendimento que fazia com que Niomar classificasse a entrevista de Castro Maya como “além de pouco eficiente”, muito “descortês”.¹²

O tom duro da correspondência dava a entender uma entrevista coberta de vanglórias que em nada remete ao tom modesto, empregado correntemente em terceira pessoa do plural, publicado no Correio da Manhã¹³. A irritação de Niomar parece estar antes referida à omissão de nomes como marcas da ruptura no *modus operandi* do museu.

A figura da presidência da instituição, atribuída a Castro Maya, parecia pertencer, para ela, ao espaço do prestígio, em muito distante, do espaço do trabalho, por ela ocupado. A postura de Castro Maya em tudo apontava para uma modéstia

de torre de marfim, que evitava fazer transparecer o desejo de glória e esperava reconhecimento no pequeno círculo que *a posteriori* faria perpetuar suas grandes realizações na memória coletiva. O deliberado desprendimento, cujo principal esforço era fazer aparentar um ócio conspícuo (VEBLEN, 1983) e fazer passar por não-trabalho as horas despendidas em nome da instituição, de um lado, estava, para Niomar, negativamente associado ao trabalho anônimo do mártir em nome de uma causa maior que ele mesmo, e que era expressamente personificado pelo nome de Rodrigo Melo Franco de Andrade, em sua relação de dedicação e zelo pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional de que fora fundador (GONÇALVES, 2002); de outro lado, passava pela figura do Barão de Saavedra, cuja simples menção da ancestralidade aristocrática devia causar arrepios à mulher de ação que queria apresentar.

Niomar Moniz Sodré, cultivando a imagem do empreendedorismo, reconhecia em seu trabalho pelo Museu a produção de resultados que era digna desse nome e caracterizava cada um de seus esforços como exercício ativo da direção. A Castro Maya, contudo, parecia a ela bastar acionar sua rede de velhos conhecidos para conseguir o que bem desejasse. Não se tratava, portanto, de trabalho, esforço, ou investimento, mas de simples “entendimentos”¹⁴.

Entre sua “grande atividade” e os “entendimentos”¹⁵ de Castro Maya, a quem bastava ter “conseguido o Ministério”¹⁶ ou trocar uma ou duas palavras com embaixadores, parecia haver um hiato intransponível. Hiato capaz de distinguir, perfeitamente, a imagem negativa – atribuída ao outro – da imagem positiva – constitutiva de si –; separando aristocratas de *self made men* e homens de inação da mulher ativa que, tanto se orgulhava de ser como

buscava enfatizar. A omissão de seu nome aparentava, portanto, deixar de lhe dar crédito pelo trabalho que, a seu ver, havia realizado praticamente sozinha. Com efeito, o trabalho que se orgulhava de fazer deveria ser e seria ostentado no correr de toda a sua gestão no Museu. Sublinhados pela posição de gênero que lhe dava ainda mais crédito pelo trabalho realizado, Niomar Moniz Sodré estamparia nas manchetes dos principais jornais as realizações da instituição pelas quais se sentia pessoalmente responsável.

De um lado, pelo modo como entendiam o tempo, de outro pelo modo como entendiam seu papel na orientação da mudança, Niomar e Castro Maya pareciam ser, já em agosto de 1951, portadores de visões absolutamente distintas do modo como deveriam construir sua “grande obra”.

Em carta a Niomar Moniz Sodré, de 10 de setembro de 1951¹⁷, o jornalista, político, diplomata e, à época, vice-diretor executivo do MAM, San Tiago Dantas, procuraria amenizar a situação, fazendo, do “desentendimento”, “mal-entendido”, como mais tarde deixaria sugerido Castro Maya em sua minuta¹⁸. Dizia a carta que Castro Maya “fora procurado pela senhora Yvonne Jean, de sua parte [de Niomar], para fornecer o material para um artigo sobre o museu” e que atendera ao pedido “sem saber que a jornalista pretendia converter a conversa em entrevista”. Contra a acusação de “autopropaganda”, San Tiago Dantas reivindicaria a “natureza” e “tradição” do presidente da instituição sempre avessas a esses “pecados”¹⁹. Referia-se, de fato, a uma origem que muito lembrava o discurso do próprio Castro Maya, em favor de quem em verdade escrevia, denotando o partido de quem tomava, contra os “momentos de violência íntima” de Niomar. Esses momentos – em que, como descreveria San Tiago Dantas, “com o olhar aparentemente distraído, mas

brilhando contra um ponto fixo invisível”, Niomar pegaria “a pena com seu grande espírito de ‘pôr as coisas em ordem’”²⁰ – pareciam ser absolutamente característicos da diretora do museu e recorrentes segundo outras descrições (*in*: CORRÊA, 2001).

Eram momentos, contudo, a que Castro Maya teria decerto se furtado, como se furtou, colocando a minuta de lado. Mesmo na ata da reunião que jamais ocorre, Castro Maya, demitindo-se da presidência e retirando-se da corrida pela memória do MAM, referir-se-ia a Niomar como estando “possuída de um verdadeiro entusiasmo tão necessário a esse empreendimento”²¹.

Entretanto, em nova carta de Niomar, o mal-entendido revelar-se-ia mais uma vez desentendimento e, em 30 de janeiro de 1952, dar-se-ia, então, a gota d’água da ruptura da efêmera convivência entre Niomar Moniz Sodré e Raymundo Ottoni de Castro Maya na cúpula diretora no MAM.

Na carta pública, que segundo Niomar deveria ser entregue a Zazi Monteiro de Carvalho, ao próprio Castro Maya, a Carmem Portinho e a mais dois membros do Conselho, Niomar fazia, mais uma vez, questão de distinguir a imagem de empreendedora de que seria portadora, da imagem aristocrática que atribuíra a Raymundo. Por oposição ao “homem de sociedade” preocupado com “coisinhas”²², colocava a determinação e o planejamento como atributos pessoais seus. A dispersão e o capricho apareciam, aqui, como causas do fracasso do “outro museu”²³ que se deixara passar. Ao atual Museu de Arte Moderna opunha-se um outro, afastado no tempo, findo. Havia, na sua percepção, não mais duas fases de uma mesma instituição, mas duas instituições absolutamente divergentes. De um lado, o museu de Castro Maya, do reino das relações pessoais em que tudo se fazia de acordo com a maré da vontade e para as honras de

seus fundadores. No lado oposto, o museu de Niomar inserido no reino do trabalho, da determinação, da experiência adquirida e, sobretudo, do esforço pessoal. Esforço que dominava todos os pormenores da execução de obra que considerava sua, trabalho que recusava qualquer tomada de decisão que não viesse de si mesma, que se recusava a alienar-se e que chamava sempre a responsabilidade a si, fazendo reconhecer, na obra feita, sua autoria: “Nada pode ser alterado antes da minha chegada”²⁴. O trabalho feito era o que lhe conferia propriedade sobre o gesto executado. Deixando ao idealizador as “honras”²⁵, demandava, contudo, o reconhecimento do trabalho, imprimindo sobre o objeto a marca do artífice.

O desentendimento ficava ainda mais patente quando Castro Maya, em sua ata imaginária, chamava atenção para a divergência sobre o modo como o Museu deveria ser concebido. Obra coletiva, a instituição aparecia, então a Castro Maya, como trabalho compartilhado; série de “serviços prestados” para que o Museu viesse a ser. Lembrando os trabalhos executados e os que estavam por ser executados, o ex-presidente do MAM referir-se-ia sempre a si mesmo como realizador de uma obra. Ao contrário do que faria Niomar, em lugar de chamar atenção para o trabalho duro e cotidiano, processo de execução, preferia falar de funções concretas exercidas, resultados materiais alcançados²⁶. Em lugar do fazer, o objeto feito; em lugar do trabalho, a direção do trabalho. Por oposição à marca do artífice, Castro Maya reivindicava a marca da iniciativa.

Não deve ter sido, portanto, sem ressentimento que o ex-presidente do Museu de Arte Moderna, principal responsável por ele em seus primeiros anos, foi vendo seu nome apagado da memória da instituição que havia criado. O período em que Niomar e Raymundo conviveram efetivamente na diretoria

e que se iniciara em março de 1951, quando Niomar fora empossada diretora-executiva, duraria, portanto, até dezembro de 1952, quando San Tiago Dantas aceitaria formalmente o pedido de demissão de Castro Maya e os dois projetos ficariam para sempre apartados na sucessão histórica.

De um lado Castro Maya, comportando-se de acordo com a imagem de portador de civilidade (PANOFSKY, 1979) e absoluto autocontrole (ELIAS, 1990) que, como fazia questão de frisar, lhe eram características, era correntemente citado como idealizador do Museu e acionaria sua rede de relações para pôr a instituição em movimento: amigos da “alta sociedade”, curadores de suas próprias exposições num círculo íntimo de diletantes. O conceito de arte moderna, ainda que apresentasse a modernidade como modelo, a entendia antes como modelo a ser cultuado, realidade outra fora da vida de fato. A arte moderna aparecia aqui na distância do horizonte concluído, inalcançável, coleção de obras européias sempre referentes a um ambiente exterior à cidade em que se apresentavam.

De outro lado, Niomar Moniz Sodré, ao lado de Paulo Bittencourt na direção do Correio da Manhã, sustentava uma imagem de mulher empreendedora, criando relações na medida em que podiam fazer acontecer o museu. Obra de arte a fazer seu próprio público, instituição museica capaz de forjar seus produtores. O MAM, ao consagrar o modelo de Niomar, institucionalizava esta modernidade que criava nos vínculos pessoais seu próprio destino. Não bastava que o público comparecesse ao museu e exercesse em ato contemplativo sua presença ali. Era preciso que a repercussão da instituição pudesse ser medida. Niomar fazia questão de transformar em números as visitas às exposições, divulgando sempre como

numerosa a audiência do museu. Não é, portanto, por acaso, que o MAM acabaria fundando, ao lado das atividades de colecionamento, uma escola de formação de artistas. Era preciso que o impacto da instituição tivesse eficácia e que sua eficácia pudesse ser mensurada.

O conceito de modernização do Museu de Niomar – visto, antes, mais como fruto de ações e da vontade do que como resultado de forças materiais – permitia que se ultrapassasse o hiato entre o espaço do fazer e o espaço do julgar. O MAM não era simples espaço de colecionamento, mas era uma ação no mundo que se media por seus resultados. Sucessão de rupturas contra a continuidade que se identificava com o novo, e com a qual a vanguarda, por sua vez, poderia se identificar. Memória do futuro capaz de construção do devir.

Modos distintos de ver o mundo, de portar-se nele, Niomar Moniz Sodré e Raymundo Ottoni de Castro Maya incorporaram imagens de si e imagens do outro para exibir e fazer representar. Ao fazê-lo, manifestaram concepções de tempo, mudança e ação que em muito ordenaram as práticas do Museu no período em que estiveram, e não estiveram, em sua direção. O Museu de Raymundo e o Museu de Niomar supuseram modos diferenciados de encarar o país, a modernidade e a própria vida e implicaram instituições distintas que, se parecem sucedâneas no tempo, implicam, ao contrário, a concomitância e a convivência de conceitos diversos de que pessoas diversas se fizeram portadoras. Na medida em que dialogaram ou romperam, conceitos e imagens foram aclamados, recebidos, ignorados, rejeitados, tachados de novíssimos e anacrônicos, localizados em um passado remoto ou em um futuro que ainda estava por vir.

Personagens distintas, com auto-imagens absolutamente divergentes e modos de portar-se no mundo incomensuráveis. O Museu, grande obra para a posteridade, se deveria levar consigo a memória de seus fundadores, não poderia de modo algum corresponder a memórias tão diferentes. Com efeito, as auto-imagens dos dois membros-chave da instituição traziam em seu bojo um modo de proceder no mundo e de encarar a instituição que, ao que parece, não podiam de modo algum dialogar.

Niomar e Raymundo, ainda que contemporâneos e de origem social similar, eram portadores de concepções de modernidades diferentes e protagonistas de museus de arte moderna diferentes; as *práticas sociais em nome da modernidade foram elas mesmas capazes de fazer novas relações sociais e estabelecer novos padrões de comportamento*. Assim o MAM, como instituição criada para gerar modernidade, era, antes, resultado de embates em nome da mudança social pela construção de uma história comum, para que nomes e indivíduos ficassem gravados na memória coletiva. Nesse sentido, procurei mostrar como a disputa envolvendo a cúpula diretora do MAM supunha, sobretudo: 1) uma imagem pessoal na qual o desejo de mudança social pudesse estar encarnado e da qual fosse simultaneamente também devedor; 2) um conceito de modernidade que tivesse efetividade no mundo e que pudesse se constituir como a *grande obra* de seus fundadores.

Assim, investido se sua auto-imagem, o MAM de Niomar acabou se constituindo como um discurso de modernização, instituição ordenando-se para o futuro, chamando para seus cursos os artistas portadores sociais da nova forma artística e da modernidade carioca. No caso do MAM, a vanguarda, ao invés de crítica da memória, se movia

ao lado do museu em direção à implementação do moderno. Voltado para a ação, o discurso da liminaridade tomava o moderno ora como objeto de musealização, ora como horizonte e, ao mover-se para a ação, fazia no mundo uma lógica que subvertia antíteses presumidas e evoluções necessárias. Sua narrativa da modernização incorporava e instrumentalizava tanto instituições da modernidade, como a sua crítica e criava entre museu e vanguarda uma relação imediata.

Assim, se é verdade que se poderia olhar o museu de Niomar como aquele que corresponde ao seu tempo e que é consagrado na imprensa e na crítica, interpretando corretamente o movimento de sua época, sugiro que se olhe ainda um terceiro modelo que lhe serve de inspiração e que talvez sirva para esclarecer em que medida modernidade e modernização, convergem, ou não, para conjurar um mundo pós-moderno de musealização, onde a crítica aos museus da alta cultura levaria, de um lado, à democratização da arte como cultura de massa e, de outro, à disseminação do passado em setores antes não sujeitos ao universo museico (HUYSSSEN, 1997). Nesta medida, recupero a partir de agora o modelo do Museu de Arte Moderna de Nova York, para entender em que medida seu paradigma supõe a relação com a vanguarda. Sugiro, portanto, uma análise comparativa que retome as duas instituições e seus respectivos conceitos de museu de arte moderna.

O MAM e o MoMA

Várias são as versões para a autoria da idéia de fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Do mesmo modo que a escolha da data, já discutida na primeira parte deste *paper*,

o mito de origem do MAM varia de acordo com o ponto de vista de quem o narra. Ora diz-se que Nelson Rockefeller teria procurado Raymundo Ottoni de Castro Maya para lhe sugerir a fundação da instituição (MACHADO, 2002), ora afirma-se que Niomar Moniz Sodré teria sido apresentada ao magnata norte-americano e do encontro teria surgido a idéia (CORRÊA, 2001); e, ainda em uma outra interpretação, a idéia é simplesmente apresentada como geração espontânea do encontro entre as elites cariocas e nova-iorquinas, no imediato pós-guerra (PARADA, 1993; DURAND, 1989). De todo modo, qualquer que seja a versão, a presença de Nelson Rockefeller é inquestionável. Magnata do petróleo norte-americano e presidente do MoMA entre 1935 e 1958, Nelson Rockefeller aparece sempre como principal responsável pela criação de um museu de arte moderna no Rio de Janeiro, à imagem do modelo norte-americano.

De fato, nos arquivos pesquisados, é notável a relação estabelecida entre os dois museus. Tanto na documentação coletada no Rio de Janeiro quanto na pesquisada em Nova York, há extensa correspondência que se refere a um esforço prévio e sistemático para organização da instituição brasileira. No entanto, a primeira referência que encontro à criação de um Museu de Arte no Rio de Janeiro aparece numa carta de Henrique Mindlin a René d'Harnoncourt, então diretor executivo do Museu de Arte Moderna de Nova York, datada de 15 de março de 1945²⁷.

É bem verdade, entretanto, que cronologicamente o nome de Nelson Rockefeller apareceria em seguida, numa carta endereçada a Raymundo Ottoni de Castro Maya, datada de 26/11/1946²⁸. No documento que parece ser um dos principais constituintes da memória desse primeiro

momento, evocava-se uma pequena reunião precedente: Rubens Borba de Moraes, modernista, bibliógrafo, e ex-diretor da Biblioteca Municipal de São Paulo, Oscar Niemeyer, já promissor arquiteto e técnico do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Alcides de Rocha Miranda, também arquiteto e técnico do SPHAN, Rodrigo de Mello Franco, fundador e diretor do SPHAN, e Anibal Machado, crítico de artes plásticas, literato, modernista e escritor.

Dentre todos os presentes, apenas Rodrigo de Mello Franco e Raymundo Ottoni de Castro Maya permaneceriam mais efetivamente ligados à constituição do museu, construindo na memória institucional do MAM, laços para serem mais tarde lembrados. Talvez não tenha sido, no entanto, por acaso que Nelson Rockefeller decidiria escrever a Castro Maya para confirmar o que ficara já então acordado e certificar-se de que encontraria nele “assistência e ajuda ao movimento”²⁹.

O diretor do MoMA nova-iorquino, então indicado para a Superintendência dos Estados Unidos na América Latina, parecia ser de fato um dos principais interessados na formação de um Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Nelson Rockefeller acumulou, entre 1940 e 1945, diversas funções ligadas à política externa norte-americana. No período, foi coordenador do *Inter-American Affairs*, conselheiro da *Inter-American Development Commission* e secretário de Estado assistente para *Latin American Affairs*. Mais tarde, entre 1954 e 1955, na gestão de Eisenhower, seria ainda assistente da presidência para Assuntos Estrangeiros, chefe do Comitê para Segurança Nacional e, finalmente, em 1958, seria eleito governador de Nova York.

Em 1945, ao começarem as negociações para abrir “filiais” do MoMA no Rio e em São Paulo, Nelson Rockefeller empreenderia um esforço

pessoal para criar, nestas cidades, museus baseados nos padrões de sua instituição.

De um lado, diretores do MoMA norte-americano efetivamente procuravam na América Latina uma chance de instituir uma “filial” do Museu aqui; de outro, eminentes homens da sociedade carioca acreditavam na idéia do museu.

Conforme salienta, Vera Beatriz Cordeiro Siqueira, Castro Maya havia já naquela época presidido a “Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil”, ingressado na busca “de associados que acreditassem na literatura e na arte moderna nacionais” (SIQUEIRA, 1999: 145), constituído a aura de colecionador que o circundava e a imagem do possível patrono capaz de dar fundação à Comissão de Organização e Propaganda do Museu de Arte Moderna. A escolha de seu nome parecia, portanto, cair como uma luva nas ambições de Rockefeller. De um lado, Castro Maya buscava construir para si uma imagem ligada ao seu projeto de civilização para o país, de outro, Nelson Rockefeller buscava associar-se ao projeto de expansão norte-americana.

A fundação dos Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo seria, com efeito, precursora dos esforços de internacionalização do museu de Nova York. A partir de sua fundação, foi criado o Programa Internacional do MoMA, voltado exclusivamente para as relações entre o museu e seus congêneres no exterior. O MAM carioca se inseria numa teia de relações e interesses que estava para além do momento de sua fundação.

Os primeiros anos que sucederam a II Guerra Mundial assistiram à emergência de um chamado período de Guerra Fria. Países recém saídos dos turbulentos anos 1940 experimentaram o desafio de viver um momento de fragilidade e instabilidade política. Tratava-se de uma paz prestes a ser quebra-

da. O mundo tornara-se a arena das decisões que definiriam o destino da vida individual. O escopo de ação política alargara-se e, em muitos sentidos, conquistas internacionais se tornariam a medida do sucesso local. Grandes instituições nos Estados Unidos passaram a encarar o risco de expandir suas fronteiras através de um discurso de segurança nacional. Esforços de expansão do país foram empreendidos e apoiados por todo bom cidadão americano. Governo e instituições privadas competiram para decidir qual seria o *american way of life* a ser mostrado no exterior. Intensos debates faziam parte da rotina pública e privada dessas elites. E, no meio delas, diretores e financiadores do MoMA buscaram fazer da instituição aquela que seria capaz de dizer, através da arte, o que era a América. De fato, o discurso de liberdade de expressão e o da arte como representação do *self* foram modos bem sucedidos de ser exportado como modelo do país (COCKROFT, 1974; POHL, 1981).

De um lado, o mundo exterior aparecia como medida do sucesso da instituição; de outro lado, ao permanecer como “eles outros”, supunha disputas de identidade e poder que em muito remetem às querelas políticas que ganhavam a esfera internacional no imediato pós-guerra. Com efeito, o Museu de Arte Moderna de Nova York precisava dialogar com o mundo que se apresentava à sua volta e a expansão do escopo de sua missão não aconteceria por acaso. Em múltiplos sentidos o MoMA parecia consciente do mundo em seu entorno. Ao diagnosticar seu objeto de ação e definir suas exposições, discursos ou empréstimos, o Museu havia de fazer suas opções políticas.

Cabia-lhe, portanto, encontrar o espaço em que a arte moderna pudesse se tornar parte da identidade nacional e um modelo a ser exibido.

Ao olhar o modo como a missão do museu vinha sendo concebida e executada, é verdade que muito já vinha sendo feito neste sentido. Para que a arte fosse passível de validação no interior do país, era preciso que, também na concepção de uma imagem interna, a arte moderna pudesse ser positivamente associada a um modo de vida americano. Se a missão do museu se definia pela apresentação da modernidade que se desenrolava aqui e agora, era preciso encontrar a narrativa em que faria sentido para “nós” um museu de arte moderna.

Assim, de um lado, havia sido preciso diluir os limites entre alta e baixa cultura, criando um museu para as massas, como precisaria Huysen (1997). Por oposição a uma estética modernista, o museu incorporaria a modernidade como parte da vida cotidiana. Da Bauhaus herdaria a indistinção entre técnica e estética³⁰. Das vanguardas históricas, herdaria a crítica ao elitismo da erudição e do museu bastião da alta cultura. Por oposição ao modernismo, encontrava, portanto, na modernidade a perfeita síntese da arte americana.

Por outro lado, ainda era preciso traduzir valores numa narrativa positiva de modernidade. Para além da missão de colher o moderno onde quer que se manifestasse, era preciso vê-lo como o que acontecia naquele momento e converter os valores da nação em valores de modernização. “Democracia” e “liberdade de expressão” apareciam, ali, como valores de civilização que se manifestavam também como os valores de uma ordem moderna e da arte que lhe correspondia.

A arte moderna se tornava não só nos Estados Unidos, mas também no modelo de país a ser exportado, expressão dos valores cultivados como parte da identidade nacional. Assim, a missão de disseminar a arte moderna na América, ou para a

América, cedia lugar à exibição de arte moderna da América, ou exibição de modernidade americana. A repercussão no exterior, desejável, contribuía, em primeiro lugar, para desfazer o estereótipo do país mundo afora, e, em segundo lugar, para desfazer o que o museu via como estereótipos no interior do próprio país, as imagens de nação que acreditava serem negativas. A repercussão no exterior vinha sempre acompanhada de uma divulgação da instituição como promotora da nação para o resto do mundo. A missão civilizadora, política de boa vizinhança, só parecia fazer sentido quando contribuía para legitimar a boa imagem do *american way of life*, tal como concebida pelo MoMA também no interior do país. A missão civilizadora só parecia ser interessante para o museu, na medida em que podia dialogar com a missão de “disseminar a arte moderna na América”. O conflito entre os departamentos e entre os modos de conceber o escopo da ação do museu encontrava a síntese possível na repercussão das ações no exterior.

Assim, a liberdade política, bem como a liberdade de pensamento, apareciam como valores universais compartilhados pela arte moderna, mas também particularmente associados aos valores da nação. O MoMA nova-iorquino criava, assim, uma auto-imagem positiva que o fazia associar-se a uma minoria de melhores, como diria Norbert Elias (ELIAS, 2000). Ainda que a Guerra Fria tenha fornecido mecanismos de consagração desse modo de narrar a nação – narrativa que, é sempre bom lembrar, dialogava e se opunha a outros modos de construir a identidade americana –, fato é que ela funcionou como elemento de mediação que transformava a esfera internacional em instrumento válido de legitimação, sendo capaz de impor simultaneamente para o “nós” e para o “eles” um discurso que podia

ser validado aqui porque era bem sucedido lá.

Neste ínterim, a América Latina, incluída numa política de boa vizinhança, foi visada pelo Programa Internacional da instituição. Inserido na ordem de investimentos e nas relações pessoais dos financiadores do MoMA, o Brasil era, então, visto como um país promissor e começou a receber atenção. O ano de 1945 marcava o fim da guerra, mas também coincidia com políticas de expansão norte-americana e desenvolvimentismo brasileiro. Esferas públicas e privadas davam concretude aos movimentos (PARADA, 1993) e o MAM e o MoMA começariam a tomar as suas atuais dimensões nesse momento.

Com efeito, como bem nota Bendix, a emergência de novos Estados independentes no pós-guerra traria à tona a reflexão acerca da formação de Estados nacionais modernos. Os processos de industrialização e de modernização de relações sociais e de representação política apareceriam, neste momento, como meta desejável. França, Inglaterra e Estados Unidos se tornariam modelos em que se espelhar (BENDIX, 1996: 43).

Contudo, se também o Brasil dos anos 1950 encontrou na Europa e nos Estados Unidos a utopia que deveria perseguir, vale ainda refletir sobre o modo como se deu essa relação na vida de fato entre o eu e o outro, no caso, o MAM e os modelos em que se espelhava e a que recusava.

Assim, vale dizer que a euforia inicial com o aceno de uma instituição do porte do MoMA nova-iorquino logo seria frustrada pela ajuda não tão generosa quanto se esperava, ou pelas restrições de uma instituição não tão grande quanto se queria. Para abrir a primeira mostra do Museu, Josias Leão escreveria a René d’Harnoncourt, requisitando a montagem de uma exposição de Braque que deveria

acontecer ainda ao fim de 1948. O diretor executivo do MoMA escreveria em resposta, lamentando a impossibilidade de atender à solicitação. Segundo ele, a instituição não dispunha de mais que seis obras do pintor e elas já seriam cedidas para uma exibição em Cleveland. D'Harnoncourt sugeria, então, uma mostra de arte dos séculos XIX e XX da coleção³¹ do MoMA. O silêncio de Josias Leão na resposta indicava que o preço, no entanto, estava provavelmente muito acima do orçamento pretendido. A exposição realizar-se-ia com obras das coleções particulares de membros do MAM, e perceber-se-ia, afinal, que o museu carioca teria que se sustentar por suas próprias pernas, dando-se por satisfeito com a doação do Chagall de Rockefeller.³²

É paradigmática, neste sentido, a correspondência mantida entre Maria do Carmo Nabuco, René D'Harnoncourt e Francisco Matarazzo Sobrinho. Entre 1948 e 1949, os dois museus de arte moderna brasileiros, do Rio de Janeiro e de São Paulo, solicitariam ao MoMA auxílio na montagem de uma exposição que poderia ser exibida nas duas instituições. A mostra exibiria parte do acervo do museu nova-iorquino. A estimativa de custos com transporte e seguro das vinte e cinco obras seria, entretanto, tão alta que Francisco Matarazzo escreveria imediatamente declinando o pedido e sugerindo uma mostra mais modesta de gravuras, aquarelas ou desenhos de jovens artistas americanos³³. Ao menos no Rio, nenhuma das duas exposições se concretizaria.

Assim, fosse por restrições financeiras, por indiferença política ou por qualquer outro motivo, o MAM não se realizou propriamente como filial do Museu de Arte Moderna de Nova York e, embora seus membros compartilhassem o desejo de fundar aqui um museu de arte moderna, há que se ver ainda de que modo se apresentavam, publicamente, o aqui e o lá.

Ainda que se possam diagnosticar processos, é bem verdade que nada aconteceria se não fossem seus protagonistas e os diferentes sentidos que conferiram aos seus discursos e ações. Para tanto, há que se entender primeiro o modelo para o qual se voltavam os olhares no momento de construção do MAM.

Em 1948, quando o Museu de Arte Moderna de Nova York pensava a programação de seu 20º aniversário, a narrativa da criação do museu em tudo parece corroborar a missão descrita nos estatutos de 1929, reiterando o “propósito de encorajar e desenvolver o estudo das artes modernas e a aplicação de tais artes na manufatura e na vida prática, e de fornecer instrução pública”³⁴. Contudo, se o *motus* original do museu reaparece no “primeiro e continuado esforço de superar o hiato temporal entre as conquistas dos artistas criativos e a aceitação destas conquistas pelo público em geral”³⁵, fato é que a lembrança dos vinte anos passados enfatizava, antes de mais nada, o trabalho já realizado, os resultados cumpridos e a mudança alcançada. Em lugar de uma missão disseminadora, orientada para o futuro, o museu se apresentava como coleção de conquistas e se pensava como instituição capaz – porque já comprovadamente capacitadora – de fazer descobrir “os prazeres e a satisfação que podem ser derivados da arte do nosso tempo”³⁶. Sua missão, derivada do passado, consistia em apresentar aos seus contemporâneos a arte do presente. Se, em 1931, Nova York precisava mostrar que não era nem reacionária nem conservadora³⁷, quase vinte anos mais tarde, a cidade parecia já tê-lo provado. O museu precisava, agora, mostrar permanência e continuidade. A instituição aparecia, ela mesma, como modelo almejável; seus objetivos haviam sido cumpridos e ela havia se tornado o parâmetro que deveria ser seguido em continuidade.

O Museu narrava sua própria história como percurso de conquistas e, se a arte moderna era a arte de seu tempo, o MoMA se colocava a reite-rada função de apresentar a seus contemporâneos os clássicos do futuro. Tratava-se de tentar retirar do fluxo da vida presente a boa produção de seu tempo. O museu se apresentava, portanto, como o asséptico e habitual colecionar de objetos de seu tempo. Sua rotina se determinava pela constante procura do presente, pela permanente re-apresentação do contemporâneo. Seus *connoisseurs* e seus especialistas se responsabilizavam por dizer aquilo que do passado recente viria a ser História.

Em nota explicativa às novas aquisições de arte americana do MoMA, em 1944, James Thrall Soby – *trustee* e conselheiro do Comitê das Coleções do MoMA – diria que a política do museu vinha sendo “a mesma desde seus primeiros dias” e consistia em “adquirir bons exemplos do trabalho daqueles artistas americanos que, em direções individuais ou de grupo, têm contribuído para a evolução de uma arte reconhecidamente contemporânea”³⁸.

O Museu se definia sempre como continuado esforço – frequentemente considerado bem sucedido – de encontrar o presente. Ao contrário do MAM de Niomar que sucessivas vezes projetava suas conquistas para o futuro, apresentando a construção da sede, da coleção permanente e do acervo como metas e projetos que finalmente consagrariam o museu em anos vindouros, o MoMA nova-iorquino apresentava-se como portador de um modelo de passado bem sucedido: era ele mesmo coleção de acontecimentos realizados. As tomadas de posição do museu, suas práticas e escolhas pareciam em tudo apontar para a construção de uma narrativa de sucessos.

No decorrer da década de 1950 – e, ainda antes, também dos primeiros anos que sucederam o fim da II Guerra Mundial –, o museu se apresentava, portanto, correntemente como a constante rotina de busca do tempo presente. Trabalho de Sísifo que era idêntica repetição de si mesmo, mas que, embora não se completasse, deixava registro do já realizado. Inventário de conquistas que justificava a continuidade e garantia a recursividade cumulativa de sua História. Uma história que, no entanto, se queria fora do fluxo da vida e que se escrevia simplesmente como sucessão cumulativa de realizações.

Com efeito, a narrativa da trajetória do museu apareceria sempre como permanente processo de descoberta de passado no presente; um processo que parecia se dar para além do mundo da vida, como refinamento de práticas e técnicas que nada tinham a ver com esse presente que se propunha a julgar. O MoMA acreditava possuir, de fato, sua própria história institucional; narrativa a desenrolar-se a despeito da própria História da Arte (esta sim com H maiúsculo), que pensava ser capaz de descrever. Era assim que podia se apresentar simplesmente como constante que olhava de cima os fatos a se desenrolarem no mundo da vida.

A arte seguia seu curso, “quer percebêssemos isso ou não”, e mostrava-se ao mundo como mudança contínua³⁹. Caberia, portanto, à instituição museica tomar consciência das rupturas que se processavam no fluxo de sua evolução e mostrá-las ao mundo.

O MoMA se punha, portanto, como instituição que reunia uma coleção, dizendo o que era o moderno. Autodefinindo-se como especialistas que deveriam seguir o percurso natural da arte, as autoridades do MoMA acreditavam que observavam o mundo do alto, diagnosticando, de

um ponto de vista privilegiado, artistas e obras de valor. Concebendo a modernidade como algo que acontecia aqui e agora, como expressão da realidade material e que independia de vontades e desejos, o MoMA supunha que deveria haver sempre um hiato entre produção e recepção. O moderno, vida social a desenrolar-se naturalmente, deveria sempre se tornar primeiro passado para que pudesse ser então diagnosticado e coletado.

O MoMA se fazia na tensão entre a busca de um moderno pelo qual Tateava e a construção de uma história em que o passado era certo. O presente se colocava como o desconhecido espaço em que era preciso experimentar e no qual o risco era permitido; o passado, por sua vez se apresentava como o lugar determinado em que a dúvida havia sido eliminada e o museu podia erigir suas verdades. A instituição constituía, portanto, uma imagem de experts preocupados em fazer corretamente o passado do futuro. Seu horizonte era alcançar no presente a possível verdade histórica. Em de lugar de desejar o futuro, o MoMA parecia desejar fazer, do futuro, o passado.

A missão do museu parecia, portanto, consistir em encontrar as obras de arte que, sendo expressão de sua época, fizessem a história de seu tempo; história que justamente dava o sentido de ser da instituição como lugar de memória da modernidade, receptáculo do passado recente que, procurando recusar a imagem de lócus da consagração, formava uma imagem de julgamento asséptico e acabava se legitimando como agente consagrador.

Considerações finais

Diante do que foi anteriormente visto, vale dizer que o MoMA se constituiu no recursivo

movimento em busca de constituir modelos de modernidade. Um modelo de museu moderno, um modelo de cidade moderna e um modelo de nação moderna. O tempo cumulativo fazia do “nós” o espaço de realizações consolidadas; imagem para ser exibida e cultuada.

Com efeito, o museu nova-iorquino parecia supor um modo muito peculiar de entender a memória e a modernidade. De um lado, representava sua ação como realização que se desenvolvia no tempo. De outro, olhava o passado como imediatamente responsável por sua projeção recente. O lugar do “eu” aparecia sempre, portanto, como passado realizado, projeto efetuado; modelo presente e modelo futuro, para o “nós” e para o “outro”. A modernidade, expressão maior de sua própria vida social, era o espelho de si. Ao contrário do MAM, que via no “outro” o modelo a ser alcançado, o MoMA entendia a si mesmo como modelo a ser reproduzido.

Em cada um dos casos, a modernidade parecia ser simultaneamente um diagnóstico e um elemento de identidade. Ela se inseria nas narrativas como conceito interpretado e como valor a ser perseguido ou ostentado.

Se o MAM apostava no futuro e entendia a modernidade como processo de modernização a se realizar, o MoMA, ao contrário, via no tempo presente o objeto de sua ação. Não era preciso fazer o futuro moderno; este se desenrolaria necessariamente como resultado do presente. Ao contrário, era preciso olhar a modernidade que acontecia aqui e agora e compreendê-la, fazendo parte dela.

Para além, contudo, de concepções de tempo distintas e de missões distintas, MoMA e MAM colocavam também distintos escopos para suas

ações. Definindo e recortando o espaço, concebiam modelos diversos de um Museu de Arte Moderna.

Assim, a modernidade parece de desdobrar como conseqüência de inúmeras interpretações e, ainda que uma realidade comum seja tomada como solo compartilhado, seria difícil pensar em sínteses necessárias. Mesmo se pensássemos em modernidades alternativas, como fez Appadurai (1996), seria difícil imaginar uma relação homogênea no centro com variantes na periferia.

Acredito, portanto, que seja mais rentável pensar as relações construídas em torno do discurso da modernidade, como redes de sociabilidade que supõem no seu enleio narrativas, percepções de tempo e espaço e auto-imagens construídas. Se é verdade que as narrativas entram em diálogo e se põem em relação, há que se olhar para o modo como se interpretam e se interpenetram.

Ao comparar os dois museus, salta aos olhos que as instituições apresentavam em cada caso diferentes encaixes. De um lado, o MoMA, atribuindo-se a condição de especialista, procurava para a vanguarda o seu lugar na História; de outro lado, o MAM, atribuindo-se uma missão social, procurava fazer uma vanguarda com efetividade na História. Em múltiplos sentidos, tanto o MAM quanto o MoMA supunham-se instituições do moderno. No entanto, as diferenças eram patentes e pareciam ser devedoras da forma como a modernidade se dava em cada um dos casos. Não porque o moderno supusesse um hiato de desenvolvimento, implicando aqui atrasos e ausências, mas porque era entendido de modos diferentes, e assim sendo, era capaz de operar no mundo de modos também distintos.

Por oposição aos processos necessários, o que procurei mostrar é que, para além de um conjunto de condições materiais ou de uma nova ordem de

pensamento, a modernidade se pôs no mundo como categoria, que poderia ser interpretada de maneiras diversas e, em assim sendo, ganhar materialidade e repercussão, operando aqui e agora.

Notas

- ¹ *Minuta da ata de reunião da diretoria*. 11/02/1952. MAMIII. Pasta 69 – doc. 63. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- ² Carta de San Tiago Dantas, então vice-diretor do Museu de Arte Moderna, a *Raymundo Ottoni de Castro Maya*. 27/12/1952. MAMIII. Pasta 69 – doc. 63. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- ³ *Minuta da ata de reunião da diretoria*. 11/02/1952. MAMIII. Pasta 69 – doc. 63. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- ⁴ *Carta de Niomar Moniz Sodré a Raymundo Ottoni de Castro Maya*. 22/08/1951. MAMIII. Pasta 69 – doc. 46. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- ⁵ Jean, Yvonne. O Museu de Arte Moderna do Rio – Raymundo Castro Maya fala no futuro do museu e relembra atividades passadas. *Correio da Manhã*, última página. 12 de agosto de 1951.
- ⁶ *Ibid.*
- ⁷ Jean, Yvonne. O Museu de Arte Moderna do Rio – Raymundo Castro Maya fala no futuro do museu e relembra atividades passadas. *Correio da Manhã*, última página. 12 de agosto de 1951.
- ⁸ Cf: Ata da Assembléia Geral do Conselho Deliberativo para Eleição da Comissão Executiva e aprovação do projeto de reforma dos atuais Estatutos e outras deliberações. *Livro de Atas do Museu de Arte Moderna* Rio de Janeiro: 21 de março de 1951.
- ⁹ *Carta de San Tiago Dantas a Raymundo Ottoni de Castro Maya*. 26/05/1951. MAMIII. Pasta 69 – doc. 32. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- ¹⁰ Cf: Arquivos do MAM na Fundação Castro Maya e Arquivos de René D'Harnoncourt na Fundação Rockefeller.
- ¹¹ *Carta de Niomar Moniz Sodré a Raymundo Ottoni de Castro Maya*. 22/08/1951. MAMIII. Pasta 69 – doc. 46. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- ¹² *Ibid.*

- ¹³ Jean, Yvonne. O Museu de Arte Moderna do Rio – Raymundo Castro Maya fala no futuro do museu e relembra atividades passadas. *Correio da Manhã*, última página. 12 de agosto de 1951.
- ¹⁴ *Carta de Niomar Moniz Sodré a Raymundo Ottoni de Castro Maya*. 17/07/1951. MAMIII. Pasta 69 – doc. 45. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- ¹⁵ *Carta de Niomar Moniz Sodré a Raymundo Ottoni de Castro Maya*. 22/08/1951. MAMIII. Pasta 69 – doc. 46. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- ¹⁶ *Ibid.*
- ¹⁷ *Carta de Niomar Moniz Sodré a Raymundo Ottoni de Castro Maya*. 22/08/1951. MAMIII. Pasta 69 – doc. 46. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- ¹⁸ *Minuta da ata de reunião da diretoria*. 11/02/1952. MAMIII. Pasta 69 – doc. 63. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- ¹⁹ *Carta de San Tiago Dantas a Niomar Moniz Sodré*. 10/09/1951. MAMIII. Pasta 69 – doc. 47. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- ²⁰ *Ibid.*
- ²¹ *Minuta da ata de reunião da diretoria*. 11/02/1952. MAMIII. Pasta 69 – doc. 63. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- ²² *Carta de Niomar Moniz Sodré a Zazi Monteiro de Carvalho*. 30/01/1952. MAMIII. Pasta 69 – doc. 50. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- ²³ *Ibid.*
- ²⁴ *Ibid.*
- ²⁵ *Ibid.*
- ²⁶ *Minuta da ata de reunião da diretoria*. 11/02/1952. MAMIII. Pasta 69 – doc. 63. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- ²⁷ *Carta de Henrique Mindlin a René D’Harnoncourt*. 15/03/1945. Coleção D’Harnoncourt. Série II – pasta 7. Arquivos da Fundação Rockefeller.
- ²⁸ *Carta de Nelson Rockefeller a Raymundo Ottoni de Castro Maya*. 26/11/1946. MAMIII. Pasta 69 – doc. 1. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- ²⁹ *Carta de Nelson Rockefeller a Raymundo Ottoni de Castro Maya*. 26/11/1946. MAMIII. Pasta 69 – doc. 1. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- ³⁰ *Provisional charter of the Museum of Modern Art*, Nova York: SUNY, 19/09/1929, e *Absolute charter of the Museum of Modern Art*, Nova York: SUNY, 19/03/1931.
- ³¹ Cf. *Carta de Alfred Barr Jr. a Josias Leão*. Nova York, 13/07/1948; *Carta de Josias Leão a Alfred Barr Jr.* 10/06/1948. Microfilme. Coleção Alfred Barr Jr. Rolo:2176/Frame: 099-100. Arquivos do Museu de Arte Moderna de Nova York.
- ³² Cf. *Carta de Charleston Sprague Smith a Paulo Kneese de Mello*. Nova York, 28/11/46. Coleção René D’Harnoncourt: série II; pasta 7. Arquivos da Fundação Rockefeller.
- ³³ *Carta de Maria do Carmo Nabuco a Réne D’Harnoncourt*, 17/02/1949; *Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho a René D’Harnoncourt*, 25/04/1949. Coleção D’Harnoncourt. Série II – pasta 38. Arquivos da Fundação Rockefeller.
- ³⁴ *Provisional charter of the Museum of Modern Art*, Nova York: SUNY, 19/09/1929.
- ³⁵ *Proposed 20th anniversary exhibitions*. Relatório. Nova York: MoMA, 1948.
- ³⁶ *Ibid.*
- ³⁷ *An effort to secure 3250000 for the Museum of Modern Art in the city of New York*. Nova York: MoMA, 1931.
- ³⁸ New acquisitions in american painting. In: *Bulletin of the Museum of Modern Art*. Nova York: MoMA, Spring 1944.
- ³⁹ New acquisitions in american painting. In: *Bulletin of the Museum of Modern Art*. Nova York: MoMA, Spring 1944.

Bibliografia

ABSOLUTE charter of the Museum of Modern Art. Nova York: SUNY, 19/03/1931.

AN EFFORT to secure \$3250000 for the Museum of Modern Art: official statement. Nova York: MoMA, 1931.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do século XX*. São Paulo: EDUSC, 2001.

ATA DA Assembléia Geral para Constituição do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

- Livro de Atas do MAM.* Arquivos do Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro: 03-05-1948.
- ATA DA Assembléia Geral Extraordinária do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Livro de Atas do MAM. Arquivos do Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro: 21-03-1951.
- BENDIX, Reinhard. *Construção Nacional e Cidadania.* São Paulo: Edusp, 1996.
- BOTELHO, André. Prefácio. In: André Botelho; Elide Rugai Bastos; Gláucia Villas Bôas. (org.). *O moderno em questão: a década de 1950 no Brasil.* Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
- BASTOS, Elide Rugai. O Outro Brasil de Luís Amaral. In: André Botelho; Elide Rugai Bastos; Gláucia Villas Bôas. (org.). *O moderno em questão: a década de 1950 no Brasil.* Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
- BULLETIN of the Museum of Modern Art. Nova York: MoMA, Spring-1944.
- CARTA DE Alfred Barr Jr. a Josias Leão. Nova York, 13/07/1948. Microfilme. Rolo: 2176/Frame: 099. Arquivos do Museu de Arte Moderna de Nova York.
- CARTA DE Charleston Sprague Smith a Paulo Kneese de Mello. Nova York, 28/11/46. Coleção René D'Harnoncourt: série II; pasta 7. Arquivos da Fundação Rockefeller.
- CARTA DE Francisco Matarazzo Sobrinho a René D'Harnoncourt. 25/04/1949. Coleção D'Harnoncourt. Série II – pasta 38. Arquivos da Fundação Rockefeller.
- CARTA DE Henrique Mindlin a René D'Harnoncourt. 15/03/1945. Coleção D'Harnoncourt. Série II – pasta 7. Arquivos da Fundação Rockefeller.
- CARTA DE Maria do Carmo Nabuco a Réne D'Harnoncourt. 17/02/1949. Coleção D'Harnoncourt. Série II – pasta 38. Arquivos da Fundação Rockefeller.
- CARTA DE Nelson Rockefeller a Raymundo Ottoni de Castro Maya. 26/11/1946. MAMIII. Pasta 69 – doc. 1. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- CARTA DE Niomar Moniz Sodré a Raymundo Ottoni de Castro Maya. 17/07/1951. MAMIII. Pasta 69 – doc. 45. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- CARTA DE Niomar Moniz Sodré a Raymundo Ottoni de Castro Maya. 22/08/1951. MAMIII. Pasta 69 – doc. 46. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- CARTA DE Niomar Moniz Sodré a Zazi Monteiro de Carvalho. 30/01/1952. MAMIII. Pasta 69 – doc. 50. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- CARTA DE San Tiago D'Antas a Niomar Moniz Sodré. 10/09/1951. MAMIII. Pasta 69 – doc. 47. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- CARTA DE San Tiago D'Antas a Raymundo Ottoni de Castro Maya. 27/12/1952. MAMIII. Pasta 69 – doc. 63. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- CLIFFORD, J. “On Ethnographic Authority”, in: *The predicament of Culture: twentieth century ethnography, literature and art.* Cambridge: Harvard UP, 1988.
- COCKROFT, Eva. Abstract expressionism, weapon of the cold war. In: *Artforum*, jun. 1974.
- CORRÊA, Flávia Rocha Bessone. “De coadjuvantes a protagonistas: a trajetória de três mulheres que trocaram os salões de sociedade pelo controle de grandes jornais brasileiros nas décadas de 50 e 60”. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: PUC, 2001.
- DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador.* Volume 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- GONÇALVES, José Reginaldo. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ/IPHAN, 2002.
- HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- JEAN, Yvonne. “O Museu de Arte Moderna do Rio – Raymundo Castro Maya fala no futuro do museu e relembra atividades passadas”. *Correio da Manhã.* Rio de Janeiro: 12/08/1951.

- MACHADO, Hilda. *Laurinda Santos Lobo: mecenas, artistas e outros marginais em Santa Teresa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- MINUTA da ata de reunião da diretoria. 11/02/1952. MAMIII. Pasta 69 – doc. 63. Arquivos da Fundação Castro Maya.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes Visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- PARADA, Maurício. *A fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: a elite carioca e as imagens da modernidade no Brasil dos anos 50*. PUC. Rio de Janeiro, 1993.
- POHL, Francis. An American in Venice: Ben Shahn and United States Foreign Policy at the 1954 Venice Biennale or portrait of the artist as an American Liberal. In: *Art History*, vol. IV, n o 3. Massachusetts: 1981.
- PROPOSED 20th anniversary exhibitions. Relatório. Nova York: MoMA, 1948.
- PROVISIONAL charter of the Museum of Modern Art. Nova York: SUNY, 19/09/1929.
- SANT'ANNA, Sabrina Parracho. “Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro”. Tese de doutoramento defendida junto ao PPGSA-UFRJ. Rio de Janeiro: 2008.
- SIQUEIRA, Vera Beatriz Cordeiro. *A riqueza pelas coisas: a coleção de Raymundo Ottoni de Castro Maya*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.
- SCHUTZ, Alfred. *Estudios sobre teoria social*. Arvid, B. (org). Buenos Aires: Amorrortu, 1974.
- VEBLEN, Thorstein. *A teoria da classe ociosa*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- VILLAS BÔAS, Gláucia. *Mudança Provocada: passado e futuro no pensamento sociológico brasileiro*. Rio de Janeiro: FGV, 2006b.

ANTROPOLOGIA & ESTÉTICA: O STATUS QUÆSTIONIS*

*Forschung ist der Kunst, den
nächsten Schritt zu tun.*

KURT LEWIN

*This malicious effort to
introduce precise method
into philosophy is thus in
reality an outgrowth of both
humility and hope.*

NELSON GOODMAN

*Parvenu à son apogée,
un grand mouvement
de spéculation se dévore
lui-même.*

PIERRE FRANCASTEL

Preliminares

A despeito do atual esforço investigativo e reflexivo na interface sugerida no título deste artigo – apontando para uma *estética cognitiva*, recurso epistêmico que livraria nossas disciplinas da submissão ao paradigma da ciência natural – ele constitui território de exploração incipiente e ainda habitado por velhos dogmas positivistas instituintes da insidiosa dicotomia entre ciência e arte, e da real, po-

EDUARDO DIATAHY B. DE MENEZES**

RESUMO

O artigo examina, numa clara perspectiva antropológica, o *status quaestionis* das pesquisas e reflexões sobre a estética. Observa em que medida a interdisciplinaridade da estética pode ajudar à teoria do conhecimento e a restituir à antropologia sua concepção original de ciência do homem. Analisa o status etnocêntrico dos discursos teóricos, os fundamentos da distinção entre obra de arte e artesanato e as classificações provenientes da multiplicidade de signos e códigos estéticos vigentes na experiência humana. Questiona também as fronteiras que distinguem a arte de outros artefatos produzidos pelo homem. O artigo apresenta uma bibliografia especializada sobre a temática.

Palavras-chave: antropologia, estética, teoria, obra de arte.

ABSTRACT

The paper examines, from a clear anthropological perspective, the status quaestionis of research and reflexions on aesthetics. It observes to what measure the interdisciplinarity of aesthetics may help the theory of knowledge and the restitution to anthropology of its original conception as the science of Man. It analyzes the ethnocentric status of theoretical discourses, the foundations of the distinction between artwork and artisanship, and the classifications arising from the multiplicity of signs and aesthetic codes ruling human experience. It also questions the frontiers distinguishing art from other manmade artifacts. The paper presents a specialized bibliography on its theme.

Keywords: anthropology, aesthetics, theory, artwork.

* Comunicação apresentada no Simpósio: «ANTROPOLOGIA E ESTÉTICA: IMAGEM, LETRA E MÚSICA», durante a 23ª Reunião Brasileira de Antropologia (ABA), de 16 a 19 de Junho de 2002, em Gramado, Rio Grande do Sul. Este Simpósio, sob minha Coordenação, teve como Participantes: Dr. Ordep José Trindade Serra, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Dr. Rafael José de Menezes Bastos, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e Dr.ª Idilva Maria Pires Germano, da Universidade Federal do Ceará (UFC).

** Doutor em Sociologia. Professor Titular do Doutorado em Sociologia (UFC). Pesquisador do CNPq. <ediatahy@secrel.com.br>.

rém discutível, hegemonia da racionalidade analítica e instrumental no Ocidente.

Mera ilustração: é significativo que o trabalho antropológico de Lévi-Strauss tenha centrado seus estudos numa construção teórica racionalista ou estruturalista formal, ainda que inspirado no modelo da escritura musical, e que só tardiamente buscou uma síntese com ênfase estética em especial na «*via das máscaras*».

Não se quer ressuscitar aqui a velha querela oitocentista entre ciência positiva e idealismo romântico. A partir do amplo acervo etnográfico do último século, da contribuição das filosofias analíticas e da linguagem, bem como do desenvolvimento recente das tecnologias da informação, foi possível proceder a profundo reexame crítico das bases de nossas disciplinas, conduzindo-as a um **realismo simbólico** e à superação dialética das mútuas oposições exclusivas do tipo: sujeito/objeto, verdade/beleza, razão/emoção, história/mito, etc. Já o dizia esta palavra de Cassirer:

Os mitos, as artes, as linguagens e as ciências nascem como símbolos: não como formas que remetem a uma realidade mediante sugestões e outras técnicas alegóricas, mas como forças pelas quais cada uma delas postula e cria seu próprio mundo... As formas simbólicas especiais não são, pois, imitações mas órgãos da realidade: é graças a estes que o real se torna objeto de apreensão intelectual e se revela assim a nosso olhar¹.

Por outro lado, os cânones *soi-disant* universais da estética tradicional também foram revolvidos por essa dupla dialética do real e do imaginário que subtende toda criação artística. Em suma, uma analogia se esboça entre a invenção de novas teorias científicas e as revoluções estéticas, pois, conforme sublinhava Goodman e sobretudo no dizer explícito de Foss:

a dicotomia entre o cognitivo e o emotivo, ou entre beleza e verdade, pelo menos no que se refere a seu uso como medida da diferença entre o científico e o estético, revela-se uma fonte de erros. Outra fonte de erros: a recusa em admitir que as emoções - na medida em que sejam a origem da criação artística - desempenham um papel cognitivo. Noutros termos, para além de sua especificidade, cada sistema simbólico - artístico ou científico - visa a tornar o mundo inteligível. (...). Nesse

sentido, (...) Shakespeare, não menos do que Newton, modifica nossa maneira de elaborar nossas experiências².

Com esse fundamento, abre-se ampla perspectiva de cooperação entre as Ciências Humanas e as Artes. Portanto, para mera exemplificação, ligações entre Antropologia e **Literatura**, têm sido assinaladas por muitos estudiosos, dentro e fora da disciplina, e a Antropologia da Literatura progride consistentemente, nos últimos anos, a partir da reflexão sobre essa relação. Progressos semelhantes tem feito a **Etnomusicologia**. Todavia, tem sido pouco trabalhada a própria relação entre esses campos, ou seja, entre o estudo antropológico das artes visuais, da literatura, da música, etc. Este artigo, além da perspectiva exposta acima, com propósito teórico-epistemológico mais abrangente, em que estão supostos outros modos de expressão estética, visa também, nalguns de seus expositores, à consideração de temas pertinentes aos domínios de suas escolhas de pesquisa e reflexão teórica, de modo a permitir que sua análise antropológica estabeleça um diálogo criativo que leve à busca de conexões mais fecundantes em tais áreas.

É meu propósito aqui ampliar essa troca mediante a reflexão antropológica de algo como uma semiótica estética, sublinhando que as questões relativas a uma socioantropologia da arte se inserem numa teoria mais geral do imaginário. É desta que carecemos ainda.

* * *

A mim, coube-me por escolha ou inclinação pessoal examinar a situação dessas questões numa

perspectiva mais abrangente ou geral. Todavia, no que me concerne em particular, não se trata aqui de repassar – nem teria competência para nutrir tal gênero de pretensão – as elaborações da teoria estética ou de sua ideologia, desde a **poética** dos Gregos, passando pelos escolásticos e árabes medievais, até Baumgarten, Kant (que reforça a distinção entre o caráter intuitivo da arte e o caráter conceptual da ciência), Hegel, e os mais atuais Nietzsche, Freud, Croce, Heidegger, Benjamin, Lukács, Adorno, Goodman, etc. Num deliberado ângulo de visão antropológico, tentarei examinar aspectos que me parecem relevantes do *status quaestionis* das pesquisas e reflexões, de que me ocupo, mediante alguns questionamentos envolvidos na fronteira da Antropologia com a Estética, entendida esta nas suas novas concepções:

Em que a interdisciplinaridade da **Estética** pode ajudar à teoria do conhecimento e a restituir à **Antropologia** sua original concepção de abrangente *Ciência do Homem*³, e não de mera disciplina de um conjunto heteróclito? Em que nossos discursos teóricos estão atravessados por sua condição de classe e seu *status* etnocêntrico, que fazem, por exemplo, confinar as artes «primitivas» ou arcaicas nos museus etnográficos ou de história natural? Qual o fundamento da distinção entre obra de arte e artesanato? Que significa arte para nós e para outras culturas? Como identificá-la em meio a outros artefatos produzidos pelo homem? Constitui a «arte» uma categoria universal? Existiria ela em povos cuja língua desconhece o termo? Uma Antropologia mais consistente aceitaria distinção entre ‘arte’ e ‘técnica’? Que distinções existem entre diferentes signos e códigos estéticos (figurativos, visuais, corporais, rítmicos, gestuais, de cores, literários, melódicos, etc.)? Constitui o «artista» um

ente especial? Qual a base da relação entre «estilos» estéticos e civilizações, como a exploraram Kroeber e outros estudiosos? Que constitui o específico da experiência humana chamada estética? Etc., etc.

Evidentemente, não cabe discutir aqui toda essa problemática. Limitar-me-ei, pois, a alguns de seus aspectos, a partir de minhas preferências teóricas, e sobre os quais tenho trabalhado e refletido, embora deva assinalar que se trata de um esforço ainda exploratório ou incipiente.

Discussão

Entre os que se dedicam a estudar as artes e a refletir sobre a estética existe certo consenso a respeito da imensa dificuldade que os seus problemas suscitam. E a multiplicidade dos discursos acerca do fenômeno e da disciplina que, desde meados do século XVIII, com Baumgarten⁴, pretende dar conta de sua compreensão, não tem sido suficiente para reduzir sua relativa ineficácia. Pessoalmente, adentro este assunto com forte sentimento de dúvida e hesitação.

As definições, os conceitos, as categorias, a variedade de teorias e procedimentos analíticos não nos deixam a impressão de que já se tenha constituído um corpo sistemático de princípios explicativos que dêem conta desse propósito. Ou, então, são repetidas antigas concepções e doutrinas que nos vêm pelo menos de pensadores da Grécia clássica, como Platão e Aristóteles, com seu respectivo legado idealista ou realista.

Sequer temos certeza do que falamos quando utilizamos o termo «arte». Que fatos ou que manifestações são efetivamente recobertos por ele? Como subsumir num único conceito ou, digamos assim, numa mesma rubrica, coisas tão

diversas como: pintura, desenho, *design*, escultura, arquitetura, narrativas de ficção, poesia, epopéia, comédia, tragédia, música, fotografia, cinema, canto, dança, mímica, ópera, decoração, tatuagem, caligrafia, artes gráficas, etc.?! E como pretender, por um lado, separar tais práticas e habilidades, talentos e criações, do domínio do **trabalho**, e, por outro lado, de uma reflexão mais ampla que deságüe numa **teoria do imaginário**, como núcleo criativo do espírito humano em todas as esferas: nas artes, nas ciências, na filosofia, no mito e na fabulação?

Mesmo se recorrermos a um portento de dicionário, como o do Houaiss, a multiplicidade de acepções é tão evidente que nos deixa a mesma sensação contraditória de uma diversidade caótica.

Portanto, neste percurso reflexivo em que não sabemos ao certo que coisas incluir sob a noção de arte, evoco a esse propósito a página – bela como uma fábula bem urdida – com que Lévi-Strauss abre seu livro *A Via das Máscaras*:

Há em Nova York – diz ele – um lugar mágico onde os sonhos infantis marcaram encontro; onde troncos de árvores seculares cantam e falam; onde objetos indefiníveis espreitam o visitante com a ansiosa fixidez de rostos; onde animais de sobre-humana delicadeza juntam as patinhas como mãos, a pedir o privilégio de construir para um ser eleito o palácio do castor, de lhe servir de guia no reino das focas ou de lhe ensinar, num beijo místico, a linguagem da rã ou do pica-peixe. Esse lugar, a que métodos museológicos anacrônicos,

mas singularmente eficazes, conferem o prestígio suplementar do claro-escuro das cavernas e do amontoado de tesouros perdidos, pode ser visitado todos os dias das 10 às 5 da tarde, no American Museum of Natural History: é a vasta sala do rés-do-chão, consagrada às tribos indígenas da costa norte do Pacífico entre o Alasca e a Colômbia britânica.

Não vem longe, certamente, o tempo em que as coleções provenientes dessa região deixarão os museus etnográficos para tomar lugar nos museus de Belas-Artes, entre o Egito ou a Pérsia antigos e a Idade Média europeia. Pois essa arte não é diferente das maiores; e, durante o século e meio que conhecemos de sua história, deu provas de uma diversidade superior à delas e mostrou capacidades de renovação aparentemente inesgotáveis. [1981: 9].

Este seu judicioso reparo final suscita uma das questões cruciais das discussões sobre a natureza e a significação do que seja arte, conforme venho assinalando no meu questionamento.

No entanto, há um gesto intrigante ou no mínimo curioso de Bourdieu, que suscita outro aspecto a considerar nesta discussão. Com efeito, em seu volumoso ensaio, *La Distinction – Critique sociale du jugement* [du goût], onde examina as instâncias de consagração na produção e consumo de bens culturais e estéticos, e os condicionantes

do gosto, logo abaixo do título desta obra, na sua folha de rosto, ele introduz em epígrafe esta citação retirada de *Être russe au XIX^{ème} siècle*, de A. Besançon: «- e hoje em dia nós não sabemos ainda se a vida cultural pode sobreviver ao desaparecimento das domésticas -»

Mas continuemos um pouco mais por este caminho sinuoso e incerto.

Em seu sentido mais geral, contudo, arte é considerada como *todo conjunto de regras capazes de orientar uma atividade humana qualquer*. Era nesse sentido que Platão falava de arte e por isso não estabelecia distinção entre ela e a ciência: assim, para ele, é a arte do raciocínio, que atua na filosofia, na dialética, na poesia (embora esta exija a inspiração delirante), e também na política, na guerra, na justiça, etc. Já Aristóteles enfrentava criticamente essa concepção e restringia decididamente o conceito: em primeiro lugar, retirando de seu âmbito a esfera da ciência, que é a do *necessário*, ou seja, daquilo que não pode ser diferente do que é; em seguida, tomou aquilo que não pertence à ciência, isto é, a esfera do *possível*, e o dividiu entre aquilo que pertence à *ação* e aquilo que pertence à *produção*. Desse modo, somente o possível, que é objeto de produção, é que é objeto da arte. É nesse sentido que se pode dizer que a arquitetura é uma arte e esta se define como o hábito, orientado pela razão, levando a produzir algo, conforme ele afirma na *Ética a Nicômaco*. Eis por que na tradição grega, as artes, nesse sentido que lhe atribui Aristóteles, são designadas pelo termo *technè*, entendido como um saber pelo qual o homem se assegura um lugar na natureza (*physis*), transformando materiais que aí encontra para a elaboração de instrumentos e de obras que hoje chamamos estéticas ou artísticas.

Ora, é sobretudo a partir do século XVIII que as noções de **arte** e de **belo** são associadas como objetos da mesma investigação filosófica, sendo tal concepção resultante do conceito de **gosto**, concebido como faculdade de discernir o belo na arte ou noutra esfera externa a esta. Foi, porém, mais especialmente Kant quem, na *Crítica do Juízo*, estabeleceu a identificação entre o artístico e o belo, quando sustentava que «a natureza é bela quando tem a aparência da arte» e que «a arte só pode ser chamada de bela quando nós, posto que conscientes de que é arte, a consideramos como natureza». Schelling reforça essa relação entre arte e natureza, fazendo daquela a norma desta e não o inverso, pois, para ele, a arte é realização necessária e perfeita da beleza a que a natureza só pode chegar de modo parcial e casual. Mas o mesmo Schelling, no horizonte estético do romantismo, insistirá na arte como *criação*, concepção que Hegel, por sua vez, reforçará afirmando que justamente por esse seu caráter de criação, a arte pertence à esfera do Espírito absoluto e, com a religião e a filosofia, constitui uma de suas manifestações no mundo. Mais tarde, Lukács, ainda pagando tributo à velha doutrina da arte como *imitação*, definirá a arte como «reflexo da realidade», entendendo esta, porém, como o resultado da interação do homem com a natureza, mediada pelo trabalho e pela sociedade em sua condição histórica. Aos poucos essas reflexões filosóficas sobre a estética, como ciência da arte, encaminham-se para uma terceira vertente, que considera a arte como *construção*, em conseqüência da convergência entre mecanismos naturais e a liberdade humana, inclusive em sua dimensão lúdica. Portanto, a suposição básica dessa concepção da arte como construção, predominante na época contemporânea, reside na identificação entre produção artística e técnica.

Em face de tais especulações, Nietzsche, com o hábito de refletir a marteladas sobre as reflexões de outros pensadores, e com boa dose de ironia, nem sempre subtil, sublinha, em sua *Genealogia da Moral*, o fato de Schopenhauer ter enfatizado a concepção kantiana do problema estético. Ora, Kant acredita honrar a arte quando, entre os predicados do belo, ele põe em evidência aqueles que na verdade exaltam o conhecimento, ou seja, a impessoalidade e a universalidade. Nietzsche reconhece não ser este o lugar para discutir se há aí um erro capital, visto querer apenas destacar que Kant, como todos os filósofos, ao invés de encarar o problema estético baseando-se na experiência do artista (do criador) apenas meditou sobre a arte e o belo como «espectador» e insensivelmente inseriu o «espectador» no conceito de «belo». Assim, falta a Kant e aos demais filósofos do belo boa dose de experiência pessoal, de modo que nos dão definições que se assemelham muito ao enorme verme do erro fundamental. «O belo, diz Kant, é aquilo que agrada sem que o *interesse* aí se misture.» Ao que Nietzsche acrescenta esta irônica declaração:

*Sem interesse! Pois comparem essa definição a esta outra que vem de um verdadeiro **espectador** e de um artista, Stendhal, que uma vez chamou a beleza: **uma promessa de felicidade**. Em todos os casos achamos como **recusado** e eliminado, aqui, aquilo que Kant destaca particularmente na situação estética: **o desinteresse**. Quem está com a razão: Kant ou Stendhal? É verdade que se nossos estetas lançam sem*

*cessar na balança, em favor de Kant, a afirmação de que, sob o charme da beleza, pode-se olhar “de uma maneira desinteressada”, mesmo uma estátua feminina desnuda, ser-nos-á decerto permitido rir um pouco às suas custas: – As experiências dos artistas, sobre esse ponto delicado, são pelo menos **mais interessantes**, e Pigmalião⁵ não era por certo necessariamente um homem “inestético”. [1972: 153-5].*

Esse malicioso comentário de Nietzsche me faz lembrar a afirmação de Matisse: «O objetivo de um pintor não deve ser concebido como separado de seus meios pictóricos... Eu sou incapaz de distinguir entre o sentimento que eu tenho pela vida e minha maneira de exprimi-la.» [Apud GEERTZ, 1986: 121].

Assim, quando um filósofo contemporâneo, como Heidegger, define a estética como «a ciência do comportamento sensível e afetivo do homem e daquilo que o determina», estando entendido que esse determinante é o belo e que este tanto pode aparecer na natureza quanto provir da arte, assim como o homem, a despeito de se vangloriar de ser o seu autor, não deixaria de ser primeiramente sua testemunha, penso ser legítimo observar que ele recai sob a crítica de Nietzsche acerca da ênfase dada pelos estetas ao espectador em detrimento do criador e posso legitimamente ver essa definição como um mero capítulo da psicologia.

Por contraste, isso me permite evocar Marx, com sua metáfora arquitetônica, boa para pensar as estruturas sociais e polemizar com os idealismos dominantes em seu tempo, mas que não chega a

ser uma homenagem ao pensamento dialético, quando encaramos a sua reificação pela vulgata como modelo científico definitivo. Não obstante, num de seus manuscritos econômicos [*Grundrisse*, 1857], que antecedeu àquele onde elabora a referida metáfora, Marx, num desses muitos momentos de lucidez, se questionava honestamente acerca da validade do modelo explicativo de que ele próprio fora o grande difusor, argumentando a respeito da autonomia relativa que se dá no crescimento da arte, numa bela página esclarecedora e de que cito o trecho seguinte:

(...) sabe-se que certas épocas de floração artística não estão de modo algum relacionadas com a evolução geral da sociedade, nem portanto com o desenvolvimento da base material, que é como a ossatura de sua organização. Por exemplo, os Gregos comparados aos modernos, ou então Shakespeare. Para certas formas da arte, a epopéia por exemplo, chega-se até a reconhecer que elas não podem jamais ser produzidas na forma clássica em que se destacam, desde que a produção da arte faz sua aparição como tal; admite-se assim que, na própria esfera da arte, aquelas de suas insígnies criações só são possíveis num estádio pouco desenvolvido da evolução da arte. Se isso é verdadeiro da relação entre diversos gêneros de arte no interior de seu próprio domínio, espantar-nos-emos menos que isso seja

verdadeiro da relação do conjunto da esfera artística com a evolução geral da sociedade. A única dificuldade reside em formular uma concepção geral dessas contradições. (...) Mas a dificuldade não está em compreender que a arte grega e a epopéia estão ligadas a certas formas do desenvolvimento social. A dificuldade está em que elas nos conferem ainda hoje uma fruição estética e que, sob certos aspectos, elas nos servem de norma e constituem um modelo inacessível. [1965: 265-6, – a tradução e o grifado são meus].

Assim, no campo da cultura e em especial no das artes, tudo leva a supor que aí prevalece uma lógica do condicionamento parcial e não a lógica da causalidade ou da determinação. Portanto, teríamos de levar em conta pelo menos três níveis de sua realidade em sua dialética interna: o da produção, o das instituições sociais e o das configurações de idéias [cf. MAQUET, 1993: 210].

Por sua vez Geertz, no único ensaio que dedicou ao exame da «arte como sistema cultural», inicia seu texto sublinhando a notória dificuldade de discorrer sobre ela, mesmo quando é feita de palavras, como nas artes literárias, e tanto mais quando é feita de pigmentos, de sons, de pedras, ou do que quer que não seja literário de modo a existir num mundo próprio alheio ao discurso. Ele insiste em que não só é difícil discorrer sobre ela, mas ainda isso parece inútil, visto que a arte fala por si: um poema não deve significar, mas ser; e se indagarmos o que é o jazz, jamais chegaremos a sabê-lo. Como reforço

de sua reflexão irônica, ele evoca esta afirmação de Picasso: «*Todo mundo quer compreender a arte, por que não tentar compreender o canto de um pássaro? (...) As pessoas que tentam explicar os quadros fazem em geral um falso caminho.*» Todavia, acrescenta Geertz, naturalmente quase ninguém – exceto os verdadeiros indiferentes – permanece silencioso sobre a arte, inclusive os artistas. Pelo contrário, há como que uma percepção de que algo importante nas artes leva as pessoas a falar e a escrever sobre isso, indefinidamente. E algo de tão significativo para nós não pode ficar mergulhado só na significação, por isso descrevemos, analisamos, comparamos, julgamos, classificamos, construímos teorias sobre a criatividade, a forma, a percepção, a função social; caracterizamos a arte como uma linguagem, uma estrutura, um sistema, um ato, um símbolo, um modelo de sensibilidade; partimos à cata de metáforas científicas, espirituais, tecnológicas, políticas, e se tudo o mais malograr, arrolamos aforismos obscuros, enquanto esperamos que algum outro os elucide. Ou seja, a ineficácia dos discursos sobre a arte parece correr paralela com a necessidade profunda de falar disso inesgotavelmente. Como se visse nessa recorrência uma espécie de mecanismo compensatório, Geertz assinala, enfim, que isso parece particularmente verdadeiro no Ocidente, onde, sobretudo o movimento contemporâneo rumo ao formalismo estético – representado em especial pelo estruturalismo e pelas variedades da semiótica – constitui um esforço para generalizar esse enfoque numa espécie de totalidade que permita criar uma linguagem técnica capaz de representar as relações internas dos mitos, dos poemas, das danças ou das melodias em termos abstratos e transponíveis. Mesmo assim, não se pode sustentar que esse enfoque técnico do discurso

sobre a arte seja exclusivo do Ocidente ou do mundo moderno, como nos lembram as teorias elaboradas da musicologia indiana, da coreografia javanesa, da versificação árabe ou do trabalho de couro yorubá; mesmo os primitivos preferidos dos estudiosos – os aborígenes australianos – analisam seus desenhos corporais e suas pinturas sobre o solo em dezenas de elementos formais, isoláveis e nomeados, unindo as curvas numa gramática icônica das representações. [1986: 119-121].

Encerro por aqui essa pequena amostra de problemas e pontos de vista díspares, a fim de passar à parte final desta exposição, em que tentarei esboçar uma configuração possível desses questionamentos e suas possíveis respostas ou solução. E na exposição que se segue, acompanharei a largos passos boa parte da síntese proposta por Mikel Dufrenne [cf. 1984: 288-292], entremeadada naturalmente por minhas próprias reflexões.

* * *

Não obstante seja ela nova como disciplina e bem mais recentes os periódicos e as cátedras de Estética, a tarefa de que se encarrega é talvez tão antiga quanto a existência do pensamento humano. Sumariamente, a tradição nesta área costuma afirmar que essa tarefa consiste em se indagar acerca da **beleza** e sobre o lugar em que é produzida, o qual evidentemente é o que denominamos **arte**. Tradição essa presa à velha etimologia grega que remete para o **sensível** [αισθητον], visto que o belo não é propriamente uma idéia, mas um objeto sensível, que está disponível a esse tipo especial de conhecimento.

Já aí se instala todo um conjunto de outros questionamentos, pois tanto o belo pode incluir dialeticamente o *feio*, quanto do ponto de vista cognitivo a questão é bem mais ampla do que as

dicotomias simples aí implicadas. Além do que, há o problema prévio de saber onde classificar a estética: na filosofia ou na ciência? Ora, se ultrapassarmos o horizonte positivista – que só reconhecia as ciências formais ou as da natureza – e concedermos o estatuto de ciência a todo discurso rigoroso e heurísticamente fecundo, a questão fica pelo menos parcialmente resolvida.

Mais provavelmente participando da filosofia e da ciência, a estética só manterá um discurso válido se estabelecer metodicamente um objeto. Qual é, pois, esse objeto? De Platão a Kant, pelo menos, a tradição ocidental nos diz que esse objeto é o *belo*. Mas qual? A idéia do belo? Isso seria então um predicado que qualifica objetos expostos à percepção, a qual implica o entendimento e, portanto, a subjetividade. Onde, pois, encontrar o *objeto estético*, essa coisa que o gosto julga belo: na natureza ou na arte? As indagações se multiplicam e a estética, como teoria ou ciência da arte, tem assim como propósito a investigação dos objetos que visam primordialmente a agradar, mas cuja produção e cujo consumo apresentam outros tantos problemas. Enfim, tomando a arte desse modo por objeto e na medida em que esta constitui uma práxis, a estética corre sempre o risco de envolver-se com o *normativo*, mais do que com o descritivo, o explicativo e o interpretativo, impondo cânones sempre problemáticos.

Se aceitarmos a estética como o estudo dos produtos da arte, pesquisando-os, identificando-os, classificando-os, isso se confunde com a tarefa da *história* da arte. E essa tarefa introduz desde logo um problema que já mencionei anteriormente: a dificuldade em delimitar o *campo* da arte. Por exemplo, que destino dar às artes ditas *selvagens* ou *arcaicas*, manifestações que não se concebiam nem

se pretendiam como tais, ainda que seus produtores fossem sensíveis à beleza? De igual modo, que destino atribuir às chamadas *artes menores*, e, atualmente, à *não-arte* ou à *antiarte*?

Enfim, desde o surgimento dos **museus** numa época mais recente do desenvolvimento de nossas sociedades, como considerar outras modalidades de objetos deles excluídos, a despeito de seus possíveis valores estéticos e visto que os acervos desses mesmos museus foram produzidos com outras finalidades? Ou seja, essa institucionalização de objetos como obra de arte suscita a discussão sobre seus critérios e evidencia a sua relação com as hierarquias e diferenciações sociais, bem como com os dispositivos de poder, entre outros fatores relevantes.

Em suma, a história da arte não pode ser só cronológica, nem a estética meramente descritiva. Como não é possível descrever sem explicar, sem analisar, etc., é mister pois situar o objeto estético na cultura que o produz, o utiliza e o consagra. Desse modo, em sua circunstância histórica, tanto para sua criação quanto para sua recepção, esse objeto é ao mesmo tempo condicionado e condicionante. Eis aí o débito profundo e mesmo intrínseco da estética para com a antropologia e a sociologia da arte. O que nos autoriza, aliás, a insistir um pouco mais nessas considerações.

Por exemplo, quanto ao desenvolvimento temporal de sua problemática, de que história se trata? Não é por certo aquilo que em francês se chama a *petite histoire*, que se nutre de biografia e de psicologismo. Além de considerar as obras, em especial, nas suas condições de produção e circulação, uma história mais consistente há que se ocupar das transformações e mutações nos *domínios*, nos *estilos* e *gêneros*, ocupar-se inclusive de atos criadores que introduzem rupturas e inovações, mas

sempre levando em conta a sua inteligibilidade. Ora, desde que se reconhece a historicidade da invenção, é preciso recompor a compreensão da história, visto que esta «estabelece, no plano sincrônico, o liame múltiplo e equívoco entre a inovação e os sistemas que ela desconstrói para reconstruir, e entre a obra e o meio social em que é produzida; e no plano diacrônico, é a continuidade que subtende a descontinuidade quer de um gênero, quer de uma técnica, quer de um estilo, isto é, instituições cujo desenvolvimento comporta certa lógica interna; é também a continuidade do meio cujo devir é ele próprio sempre exposto à irrupção da contingência. De modo que a história não é jamais simples, nem fácil» [Id., 1984: 289].

Daí se põe desde logo outra questão. A saber, se o objeto estético é histórico e está inserido numa cultura, isso decorre de que depende de um **sujeito** que, por sua vez, é ele próprio uma construção histórica, portador e agente de uma cultura, mas que é também um sujeito individual ou psicológico. E foi desse modo que a estética o concebeu, o que implica sempre alguma filosofia, pelo menos como teoria do conhecimento. Noutras palavras, o objeto estético está ligado necessariamente à *experiência estética* que o reconhece e o consagra, promovendo-o à existência requerida por seus atributos. Com efeito, que seria uma música que não fosse ouvida ou uma pintura que não fosse «*devorada pelo olho*», como dizia Klee? Portanto, esse objeto remete pelo menos a dois tipos de sujeitos: o artista ou criador e o receptor ou espectador, em sua dialética, visto que se entrecruzam sem cessar e complementam-se na sua interdependência. Encarados, porém, como uma dicotomia com ênfase em cada pólo, isso dá lugar a uma estética subjetivista ou a uma outra objetivista.

A primeira delas é antes de tudo uma reflexão a respeito da *percepção estética*. Portanto, ela faz parte da tradição que vem, pelo menos, de Platão a Croce. Mas que contemporaneamente buscou fundamentar-se na psicologia. Tal reflexão sobre a sensibilidade que se exprime numa *atitude estética*, numa comunicação com o objeto, numa forma de simpatia simbólica, que permite uma como identificação com a obra, espécie de *pathos* que propicia uma leitura como a que utiliza expressões do tipo: ‘a melancolia de uma paisagem’, ‘o encanto de uma melodia’, ‘a serenidade de um monumento’, etc. – levando assim à compreensão mútua entre o eu e a obra.

Todavia, essa estética cujo primado repousa sobre o sujeito se defronta com problemas semelhantes aos das estéticas objetivistas: por um lado, como esse sujeito concreto é histórico, daí decorre que toda percepção e todo uso do objeto estético sejam orientados pelos códigos de uma cultura; por outro lado, há que considerar o que visa o olho que devora um quadro, já que ele também é conduzido por formas e linhas de força que emanam do próprio objeto estético, o que chega, por exemplo, a permitir às análises formais das obras a elaboração de uma combinatória das formas plásticas possíveis. Não obstante isso, uma estética subjetivista pode ainda analisar por ângulo diverso outra atitude estética, ou seja, aquela própria do criador, o que a leva para o território das teorias do *gênio*, aliando assim o estudo da *recepção* a uma poética ou estudo da *criação*, e centrando-se quer no objeto e nas operações que levam a produzi-lo, quer no sujeito criador. Essa espécie de psicologia da criação tende hoje para uma psicanálise do artista, que não dispensa o estudo da obra; dois aspectos complementares, portanto, de que Freud, aliás, proporcionou um dos melhores exemplos ao

estudar, respectivamente, Leonardo da Vinci e o *Moisés*, de Miguel Ângelo.

Já uma estética objetivista pode ser entendida em dois sentidos, conforme o acento seja posto no objeto ou na objetividade, embora essa vertente tenha se ocupado muito mais do primeiro do que desta. Assim, o impulso para a elaboração de uma estética experimental pode também se valer da história e da sociologia no estudo das condições de produção e consumo das obras. Suas análises formais enriqueceram-se com as contribuições de várias tendências, como, por exemplo, as teorias da literatura dos formalistas russos e tchecos ou do *new criticism* norte-americano, ou ainda as tentativas mais recentes da semiótica, que buscaram superar os discursos genéricos sobre a experiência estética e sobre o belo, centrando-se nas obras como produtoras de efeitos de sentido e nos componentes de que são feitas, assim como em suas articulações estruturais.

Esse voltar-se para a obra mesma pôs em destaque a noção de *estrutura*, cujo valor operatório lhe vem de que leva a análise a discernir os elementos e a combinatória que os maneja. Eis por que a música é tomada como arte da estrutura por excelência, onde a criação é justamente chamada de *composição*. Desse modo, um afresco, uma escultura, um filme ou um poema são feitos de modos diversos e põem em jogo significações múltiplas. Todavia, se artes da linguagem e artes visuais se prestam efetivamente a essas análises estruturais, isso não recai exclusivamente sobre sua sintaxe, mas também sobre sua semântica, visto que constituem sistemas de significação, que possuem sua especificidade, podendo-se assim falar numa essência do pictórico, do escultural, do poético, etc., conforme se pode depreender dos trabalhos de um Panofsky, de um Francastel, de um Propp, de um Lévi-Strauss ou de um Todorov.

Além disso, tais sistemas possuem seu modo próprio de funcionamento e sua grande diferença consiste em que as artes consubstanciadas pela linguagem visam a *dizer*, enquanto as artes não-lingüísticas visam a *mostrar*. Noutros termos, o lugar ontológico das artes visuais não é propriamente o do discurso, mas o da *forma* ou do figurativo. E aí se instala ampla discussão sobre a validade da aplicação, nesse domínio, dos mesmos recursos empregados no campo da lingüística e das artes literárias, em termos de relações paradigmáticas e sintagmáticas, das mesmas articulações, etc. Parece óbvio, pois, que as distinções operadas por esse gênero de análise dependem da leitura que se faz da obra. E as leituras formalistas tendem a elidir a perspectiva histórica e a desprezar os efeitos dos condicionamentos socioculturais.

Ora, a leitura de um quadro se diferenciará conforme sejam considerados apenas códigos perceptivos – os quais já são culturais – ou que a obra seja confrontada com o Museu imaginário do espectador, ou então apreciada segundo o seu conhecimento das técnicas. Noutros termos, o estudo objetivo da arte não dispensa uma fenomenologia, em especial uma fenomenologia do próprio semiólogo, que necessita saber como e por que privilegia certa leitura a fim de fazer dela uma ciência. Além disso, tal fenomenologia pode ser também histórica, já que entre as diversas leituras possíveis de uma obra, buscar-se-á conhecer a do espectador coetâneo da criação, leitura à qual se dirigia o criador:

(...) trata-se então de alargar a significação do objeto estético ao mostrar o seu acordo não só com outras obras de igual estilo, mas com o estilo de uma época, com a visão de mundo própria do meio sociocultural em que ele deita suas raízes; trata-se

de passar, segundo os termos de Panofsky, da iconografia à iconologia que considera os procedimentos estilísticos e as significações iconográficas como símbolos culturais. [DUFRENNE, 1984: 291].

Enfim, além dessas duas camadas de significação de que se ocupam em particular a fenomenologia e a semiótica, uma das questões mais apaixonantes da estética consiste na existência da «*correspondência das artes*» [título de um livro de Etienne Souriau], visto que essa articulação que opera entre as duas camadas de significações numa mesma obra – a **plástica** e a **representativa** – pode atuar também entre estruturas próprias de artes diferentes, como ocorre, por exemplo, quando um pintor ilustra um texto ou esboça a decoração de uma encenação, quando um músico faz uma composição sobre um poema, ou quando um cineasta associa som e imagem. Portanto, trata-se de saber qual o isomorfismo que propicia a concordância entre estruturas pertinentes a regiões ontológicas diversas, e mais ainda conhecer como tais estruturas interferirão a ponto de alterar a ordem própria das regiões: de que maneira, para além do metafórico, o texto torna-se figura num caligrama, a figura torna-se texto num vitral, o espaço torna-se discurso ou música num monumento, etc. «**A obra, em sua essência singular, transgride as essências regionais**» [*Id.: ibid.*].

* * *

Diante de todas essas especulações sobre arte e do esforço de configurá-las num corpo sistemático de alcance teórico, de que dei aqui apenas sumário esboço, eu poderia evocar a posição de Wittgenstein que, após quase uma centena de páginas de cerrada argumentação a modo geométrico, composta de proposições com formato de teoremas e corolários,

ele conclui seu *Tractatus Logico-Philosophicus* enunciando a sétima e última proposição de uma forma absolutamente singular:

«**Sobre aquilo de que não se pode falar, é mister silenciar.**»

Todavia, para não encerrar este meu ensaio de modo tão insólito, mesmo que não pretenda extrair uma conclusão do questionamento que aqui expus, gostaria de formular uma confissão de ordem pessoal que representa ao mesmo tempo uma tomada de posição.

De fato, sou fortemente inclinado a me pôr de acordo com a teoria semiótica desenvolvida pelo filósofo norte-americano, Nelson Goodman, para quem a função principal de nossas obras é **cognitiva**, visto que a *compreensão* e a *construção* do mundo ou do real caminham paralelas e, uma vez que o ser humano nasceu voltado para a utilização de símbolos, a construção do mundo consiste na elaboração de sistemas simbólicos, dentre os quais se situam as *artes*. Goodman, porém, sofisticada e refina suas observações nesse terreno, já que são muitos e variados os meios à disposição de um construtor de mundos: **palavras** e **números**, mas também **cores, formas, sons, gestos** e **ritmos** constituem parte dos materiais com que os mundos são construídos na ciência, na filosofia, na arte e na atividade cognitiva do dia-a-dia.

Por outro lado, as traves-mestras de qualquer construção do mundo são as relações de referência que seguem processos e trajetórias múltiplos e diversificados e que, segundo ele, são ou *denotacionais*, como a representação e a descrição, ou *não denotacionais*, como a exemplificação (amostras, modelos, exemplos e exemplares); e mais

alguns outros tipos que sua classificação comporta. Uns são preferidos pelas ciências, outros pelas artes e outros pelas atividades quotidianas. Nenhum deles é superior aos demais, todos estão relacionados com nossos objetivos e interesses e todos podem ser corretos ou não de várias maneiras. Portanto, para todos é mister haver critérios de aceitabilidade. Assim, concordo com Goodman, sobretudo quando ele extrai, de suas investigações no território das artes, conclusões como esta:

As artes devem ser encaradas não menos seriamente do que as ciências como modos de descoberta, de criação e de ampliação de conhecimento, no sentido lato de avanço da compreensão, e assim (...) a filosofia da arte será concebida como parte integral da metafísica e da epistemologia ⁶.

Na mesma confluência das conclusões de Goodman, sou inclinado também a concordar com a interpretação formulada por Geertz no seu mencionado ensaio, quando, depois de pormenorizada análise de dois conjuntos bem diversificados de manifestações artísticas – a pintura italiana do Renascimento e a poesia islâmica –, ele conclui:

(...) penso que o “sentido de beleza”, ou qualquer que seja a capacidade de responder inteligentemente [a diferentes formas expressivas] não é uma fabricação cultural menor do que as coisas e as fórmulas compostas para o “tato”. O artista opera com as capacidades de seu

público – capacidades de ver, de ouvir ou de manejar, às vezes mesmo de provar e de respirar, com inteligência. (...). A arte e o equipamento para captá-la saem da mesma oficina.

Para um aprobe da estética que possa ser dito semiótico – isto é, que se ocupe da maneira como os signos significam – o que isso quer dizer reside no fato de que não pode ser uma ciência formal como a lógica ou as matemáticas, mas deve ser uma ciência social como a história ou a antropologia. (...).

Se devemos ter uma semiótica da arte (tanto quanto de todo sistema de signos que não seja por axioma contido em si), devemos nos engajar numa espécie de história natural dos signos e dos símbolos, uma etnografia dos veículos do sentido. Tais signos e símbolos, tais veículos do sentido desempenham um papel na vida de uma sociedade (...), e é isso de fato que lhes dá vida. Aqui também o sentido é o uso ou, mais cuidadosamente, resulta do uso. (...). Não se trata, pois, de defender o método indutivo, mas de detonar os poderes analíticos da teoria semiótica (...) duma investigação dos signos no abstrato, para se ligar numa investigação em seu habitat natural: o mundo quotidiano

onde os homens olham, nomeiam, escutam e criam. Não se trata tão-pouco de defender um desinteresse em face da forma, mas de buscar as raízes da forma na “história social da imaginação”, a saber, na construção e na desconstrução dos sistemas simbólicos, à medida que os indivíduos e os grupos se esforçam para dar um sentido à profusão das coisas que acontecem com eles. (...).

Não é, enfim, apenas nas estátuas (nas pinturas, nem nos poemas) que estamos interessados, mas nos fatores que fazem com que tais coisas pareçam importantes – isto é, carregadas de significação – àqueles que as fabricam ou as possuem, e tais fatores são tão variados quanto a própria vida. Se existe um traço qualquer comum entre todas as artes em todos os lugares onde as achamos (...) que justifique englobá-las sob uma única rubrica fabricada no Ocidente, não é que elas apelem para algum sentido universal da beleza. (...). A variedade da expressão artística decorre da variedade das concepções que possuem os homens sobre a maneira como as coisas são... [1986: 148-150].

A esta altura, porém, assalta-me outra vez a sentença de Wittgenstein!

Notas

- ¹ *Language and Myth*. New York: Harper & Row, 1946, p. 8-9. Cf. a versão brasileira dessa obra [1972].
- ² “Art as Cognitive: Beyond Scientific Realism”, *Philosophy of Science*, 38, June 1971, p. 241.
- ³ Cf., por exemplo, CHAVANNES, A.-C., *Anthropologie, ou Science Générale de l’Homme*, Lausanne, 1788.
- ⁴ Como se sabe, o termo *estética* (do grego αισθητική, isto é, que tem a faculdade de sentir) foi introduzido, em 1735, por BAUMGARTEN nas suas *Meditazioni filosofiche su argomenti concernenti la poesia*: tratava-se de um aluno de Leibniz que pretendia relacionar a apreciação das belas artes a uma forma de conhecimento sensível (*cognitio sensitiva* ou *aisthetiké episteme*), intermediário entre a pura sensação (confusa e obscura) e o puro intelecto (claro e distinto), um conhecimento perfeito por levar em conta as formas artísticas mais que os conteúdos.
- ⁵ Referência ao escultor da mitologia grega que, por desprezar todas as mulheres em razão de considerá-las pecaminosas, optou pelo celibato e para aliviar sua solidão decidiu fazer uma estátua de marfim que representasse o seu ideal feminino. Resultou daí uma jovem tão perfeita que seu criador apaixonou-se pela própria obra. A pedido seu, Afrodite deu vida à estátua, e Pigmalião se casou com ela. Esse tema tornou-se fonte de inspiração para vários artistas e escritores. *Pigmalião* (1916) é ainda o nome de uma peça de Bernard Shaw, obra que foi adaptada para o cinema na célebre comédia musical *My Fair Lady* (1956).
- ⁶ Cf.: *Ways of Worldmaking*, citado por D’OREY, Carmo, 1999: 135. [Tradução minha].

Bibliografia

ACHA, Juan:

1979 *Arte y Sociedad: Latinoamérica*. Sistema de producción. México: FCE.

ADORNO, Theodor W.:

1984 *Théorie Esthétique*. Paris: Klincksieck.

1984 *Reacción y Progreso, y otros ensayos musicales*. Barcelona: Tusquets Eds.

- 1986 *Theodor W. Adorno*. Org. por Gabriel Cohn. Col. "Grandes Cientistas Sociais" - 54. São Paulo: Ática.
- ALEXANDRIAN, Sarane:
1973 *O Surrealismo*. Lisboa: Editorial Verbo.
- ALMEIDA, Vieira de:
1942 *Filosofia da Arte*. São Paulo: Livraria Acadêmica - Saraiva & Cia. Editores.
- ALVES, Cilaine:
1998 *O Belo e o Disforme*. Álvares de Azevedo e a Ironia Romântica. São Paulo: Edusp.
- AMARAL, Aracy A.:
2006 *Textos do Trópico de Capricórnio* - Artigos e ensaios (1980-2005). Vol. I:
Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar; Vol. II: Circuitos de Arte na América Latina e no Brasil; Vol. III: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil.
- ANDRADE Mário de:
1975 *O Baile das Quatro Artes*, 3ª ed. São Paulo: Martins / Brasília: INL.
1977 *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades.
1989 *Dicionário Musical Brasileiro*. Coordenação: Oneyda Alvarenga (1982-84) e Flávia Camargo Toni (1984-89). Belo Horizonte: Itatiaia / IEB - Edusp.
- ANDRADE, Rodrigo M. F. de:
1958 *Artistas Coloniais*. Rio de Janeiro: MEC - Serviço de Documentação.
- ANDRÉS, M^a Helena:
1977 *Os Caminhos da Arte*. Petrópolis: Vozes.
- ARANHA, Graça:
S/d. *A Esthetica da Vida*. Rio de Janeiro e Paris: Livraria Garnier.
- ARGAN, Giulio Carlo:
1992 *Arte Moderna*. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Cia. das Letras.
2004 *Imagem e Persuasão*. Ensaios sobre o barroco. São Paulo: Companhia das Letras.
- ARISTÓTELES:
S/d. *A Política*. Introdução de Ivan Lins. Rio de Janeiro: Edições de Ouro.
1986 *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndice de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
2000 *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Martin Claret.
- ÁVILA, Affonso:
1971 *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*. São Paulo: Perspectiva.
- AYALA, Walmir (coord.):
1977 *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos*, 3 vols. Brasília: MEC-INL.
- AZIZA, Mohamed:
1978 *L'Image et l'Islam*. L'image dans la société arabe contemporaine. Préface de Jean Duvignaud. Paris: Albin Michel.
- BACHELARD, Gaston:
1974 *A Poética do Espaço*. Col. «Os Pensadores». São Paulo: Abril Cultural.
- BAKHTINE, Mikhaïl:
1978 *Esthétique et théorie du roman*. Préface de Michel Aucouturier. Paris: Gallimard.
1981 *Problemas da Poética de Dostoiéski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária.
1984 *Esthétique de la création verbale*. Préface de Tzvetan Todorov. Paris: Gallimard.
- BALANDIER, Georges:
1957 *L'Afrique Ambiguë*. Paris: Plon.
- BARRELET, Marie-Thérèse et HUBERT, Gérard:
S/d. *Musée du Louvre*. Paris: Arthaud.
- BASTIDE, Roger:
1971 *Arte e Sociedade*. Tradução de Gilda de Mello e Souza. São Paulo: C.E.N.
1996 *Psychanalyse du Cafuné et Études de Sociologie Esthétique Brésilienne*. St Paul de Fourques:

- BASTIDIANA Hors-série N^o 1 [Centre d'études bastidiennes].
- BASTOS, Rafael J. de Menezes:
1999 *A Musicológica Kamayurá*. Para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu, 2^a ed. Florianópolis: Edit. da UFSC.
- BAUDELAIRE, Charles:
1993 *Obras Estéticas*. Filosofia da imaginação criadora. Petrópolis: Vozes.
- BAUDRILLARD, Jean:
1972 *Pour une Critique de l'Économie Politique du Signe*. Paris: Gallimard. [Em especial dois dos ensaios desta obra: «Le Gestuel et la Signature: Sémiurgie de l'art contempo-rain», pp. 114-126; et «L'Enchère de l'œuvre d'art», pp. 127-143].
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb:
1993 *Estética*. A lógica da arte e do poema. Petrópolis: Vozes.
- BELLOUR, Raymond et CLÉMENT, Catherine (orgs.):
1979 *Claude Lévi-Strauss* (colloque). Textes de et sur Cl. Lévi-Strauss. Paris: Gallimard.
- BENEDICT, Ruth:
S/d. *Padrões de Cultura*. Lisboa: Livros do Brasil.
- BENJAMIN, Walter:
1972 *L'Opera d'Arte nell'Epoca della sua Riproducibilità Tecnica*. Torino: G. Einaudi.
- BENTO, Antônio:
S/d. *Manet no Brasil*. Estudo comemorativo da passagem do centenário da visita do pintor ao Rio de Janeiro (1849-1949). Rio: Ministério da Educação e Saúde – Serviço de Documentação.
- BERENSON, Bernard:
1972 *Estética e História*. São Paulo: Perspectiva.
- BESANÇON, Alain:
1997 *A Imagem Proibida*. Uma história intelectual da iconoclastia. Rio: Bertrand Brasil.
- BIALOSTOCKI, Jan:
1973 *Estilo e Iconografia*. Contribución a una ciencia de las artes. Barcelona: Barral Ed.
- BOILÈS, Charles L.:
1984 «Canto» e «Dança», in *Enciclopédia Einaudi*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, vol. 32, pp. 267-290 e 291-303. respectivamente.
- BORDINI, Maria da Glória:
1990 *Fenomenologia e Teoria Literária*. (Husserl x Ingarden). São Paulo: Edusp.
- BOUDON, Philippe:
1976 *Sur l'Espace Architectural*. Essai d'épistémologie de l'architecture. Paris: Dunod.
- BOURDIEU, Pierre:
1968 *Sur les conditions sociologiques de la perception esthétique*. Paris: Centre de socio-logie de l'éducation.
1974 «Modos de produção e modos de percepção artísticos» e «Estrutura, Habitus e Prática», in *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, pp. 269-294 e 337-361, respectivamente.
1979 *La Distinction – I.ère Partie: critique sociale du jugement de gout*. Paris: Minuit.
1984 *Les Règles de l'Art*. Genèse et structure du champ littéraire. Paris: Seuil.
1998 «Sobre o poder simbólico» e «Gênese histórica de uma estética pura», in *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, pp. 7-16 e 281-298, respectivamente.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins:
2001 *A Poética do Hipocentauro*. Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- BRIL, Jacques:
1973 *L'Invention comme Phénomène Anthropologique*. Paris: Klincksieck.
- BROCH, Hermann:
1966 *Création Littéraire et Connaissance*. Essais. Édition et introduction de H. Arendt. Paris: Gallimard.

- BRUSATIN, Manlio:
1984 «Produção Artística» e «Artesanato», *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 114-158 e 177-211, respectivamente.
- BULLETIN DE PSYCHOLOGIE:
1976-7 “Nouvelles Perspectives en Psychologie de l’Art” – VI^e Colloque d’Esthétique Expérimentale (16-17 Juillet 1976). Paris, Sorbonne, 329, XXX, 14-16.
- BULLETIN DE PSYCHOLOGIE:
1977-8 “L’Interprétation Psychanalytique des Œuvres”. Paris, Sorbonne, 336, XXXI, 12-17.
- CAILLOIS, Roger:
1987 *L’Écriture des Pierre*. Genève: Skira / Paris: Flammarion.
- CAMARGO, Ralph (coord.):
1977? *Portinari Desenhista*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes / São Paulo: Museu de Arte de São Paulo.
- CAMPELLO, Glauco de Oliveira:
2001 *O Brilho da Simplicidade*. Dois estudos sobre arquitetura religiosa no Brasil Colonial Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- CAMPOS, Deoclécio Redig de:
1958 *Considerações sobre a Gênese da Renascença na Pintura Italiana*. Rio de Janeiro: MEC – Serviço de documentação.
- CANCLINI, Néstor García:
1979 *A Produção Simbólica*. Teoria e metodologia em sociologia da arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- CARISE, Iracy:
S/d. *Arte – Mitologia orixás, deuses iorubanos*. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas.
- CARPEAUX, Otto Maria:
1977 *Uma Nova História da Música*, 3^a ed., rev. e atual. Rio de Janeiro: Alhambra.
- CARPENTER, Edmund e McLUHAN, Marshall (eds.):
1968 *Revolução na Comunicação [Explorations in communication]*. Rio: Zahar.
- CARVALHO, Benjamin de Araújo:
S/d. *A História da Arquitetura*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro.
- CASSIRER, Ernst:
1972 *Linguagem e Mito*. São Paulo: Perspectiva.
- CETTO, Anna Maria:
1950 *Miniatures du Moyen Age*. Lausanne: Payot.
S/d. *Les Mosaiques de Ravenne*. Lausanne: Payot.
- CHAMPIGNEULLE, Bernard:
1954 *História da Música*. Col. «Saber atual». São Paulo: Difel.
1973 *A Arte Nova*. Lisboa: Editorial Verbo.
- CHARBONNIER, Georges:
...1961 *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*. Coll. 10/18. Paris: Julliard / Plon.
- CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine:
1971 *Pour une Psychanalyse de l’Art et de la Créativité*. Paris: Payot.
- CLEMENTE, José Edmundo (org.):
1956 *Ortega y Gasset – Estética de la Razón Vital*. B. Aires: Ediciones La Rreja.
- COELHO NETTO, J. Teixeira:
1979 *A Construção do Sentido na Arquitetura*. São Paulo: Perspectiva.
- COHEN, Marcel y GARNOT, Jean Sainte Fare (dir.):
1971 *La Escritura y la Psicología de los Pueblos*. Centro Internacional de Síntesis. México: Siglo Veintiuno.
- COHN, Gabriel:
1979 *Crítica e Resignação*. Fundamentos da sociologia de Max Weber. São Paulo: T. A. Queiroz.

- COLOMBIER, Pierre du:
1955 *História da Arte*. Porto: Livraria Tavares Martins.
- COMMUNICATIONS (revista):
1965 *Chansons et Disques*. Paris: EPHE – Centre des Communications de Masses, v. 6. [E m especial o texto de E. Morin: «On ne connaît pas la chanson»].
1995 *Beauté, laideur*. Paris: EHESS – Centre d'Études Transdisciplinaires, v. 60.
- CONNOR, Steven:
1994 *Teoria e Valor Cultural*. São Paulo: Loyola.
- COSME, Luís:
1954 *Introdução à Música*. Col. «Rex». Rio de Janeiro: Organização Simões.
- COUTINHO, Afrânio:
1994 *Do Barroco*. (Ensaio). Rio de Janeiro: Editora UFRJ / Tempo Brasileiro.
- CREEDY, Jean (org.):
1975 *O Contexto Social da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar.
- DALZELL, W. R.:
1977 *Arquitetura*. São Paulo: Melhoramentos e Edusp.
- DAMISCH, Humbert:
1984 «Artes» e «Artista», in *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, vol. 3, pp. 11-65 e 66-90, respectivamente.
1985 «Sociologie de l'Art», *Encyclopædia Universalis*. Paris, t. 16: 1090-1094.
1984 «Máscara» e «Ornamento», in *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, vol. 32, pp. 304-322 e 323-336, respectivamente.
- DELEUZE, Gilles:
1991 *A Dobra*. Leibniz e o Barroco. Campinas, SP: Papirus.
- DEPOUILLY, Jacques:
1964 *Enfants et Primitifs*. Préface de Jean Cassou. Neuchâtel et Paris: Delachaux et Niestlé.
- DERDYK, Edith:
2001 *Linha de Horizonte – por uma poética do ato criador*. São Paulo: Escuta.
- DE SETA, Cesare:
1984 «Objecto», *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Impr. Nacional-Casa da Moeda, pp. 91-113.
- DESSY, Nicola:
1955 *Les Bronzes de Sardaigne*. Paris: La Bibliothèque des Arts.
- D'HONDT, Jacques:
1993 «A Morte da Arte», *Revista de C. Sociais-UFC*, Fortaleza, vol. 23-24, n.º 1 e 2: 07-19. [Tradução e notas de E. Diatary B. de Menezes].
- DONNAN, Christoph B.:
1976 *Moche Art and Iconography*. Los Angeles: UCLA Latin Amer. Center Publications.
- D'OREY, Carmo:
1999 *A Exemplificação na Arte*. Um estudo sobre Nelson Goodman. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- DORFLES, Gillo:
1975 *Símbolo, comunicación y consumo*. Barcelona: Editorial Lumen.
- D'ORS, Eugenio:
1985 *Du Baroque*. Paris: Gallimard.
- DUARTE, Rodrigo e FIGUEIREDO, Virginia (orgs.):
2001 *Mímesis e Expressão*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- DUBE, Wolf-Dieter:
1974 *O Expressionismo*. Lisboa: Editorial Verbo.
- DUFRENNE, Mikel et Al.:
1978 *L'Esthétique et les Sciences de l'Art*. Chap. IV:

- L'art et la science de l'art aujourd'hui; Chap. V: L'étude actuelle des principaux problèmes esthétiques et des différents arts. **In** UNESCO. *Tendances Principales de la Recherche dans les Sciences Sociales et Humaines*. Deuxième Partie / Tome Premier: *Sciences anthropologiques et historiques. Esthétique et sciences de l'art*. Paris – La Haye – N. York: Mouton/UNESCO, pp. 529-964. [Collaborateurs internationaux: Béla Köpeczi, René Etiemble, Jacques Leenhardt, Robert Francès, A. Wellek et M.-J. Baudinet, Jean-François Lyotard, A.A. Gerbrands, Louis Marin, Abraham Moles, Giulio Carlo Argan, Jean Starobinski, Claude V. Palisca, André Veinstein, Gianfranco Bettetini, Françoise Choay, Gillo Dorfles].
- DUFRENNE, Mikel:
- 1984 «Esthétique et Philosophie», *Encyclopædia Universalis*. Paris, t. 7: 288-292.
- 1985 «Œuvre d'Art», *Encyclopædia Universalis*. Paris, t. 13: 415-420.
- 1992 *Phénoménologie de l'Expérience Esthétique* – Tome I. L'objet esthétique. Tome II. La perception esthétique. Paris: PUF.
- DURAND, Gilbert:
- 1969 *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*. Paris: Bordas.
- 1971 *La Imaginación Simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- 1998 *O Imaginário*. Rio de Janeiro: Difel.
- DUVIGNAUD, Jean:
- 1967 *Sociologie de l'Art*. Paris: PUF.
- EAGLETON, Terry:
- 1993 *A Ideologia da Estética*. Rio de Janeiro: Zahar.
- ECO, Umberto:
- 1968 *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva.
- 1970 *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva.
- 1971 *A Estrutura Ausente*. São Paulo: Perspectiva.
- 1974 *As Formas do Conteúdo*. São Paulo: Perspectiva.
- 1989b *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Rio de Janeiro: Globo.
- 1994 *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*. São Paulo: Companhia das Letras.
- EHRENZWEIG, Anton:
- 1977 *Psicanálise da Percepção Artística*. Uma introdução à teoria da percepção inconsciente. Rio de Janeiro: Zahar.
- ELIADE, Mircea:
- 1979 *Imagens e Símbolos*. Lisboa: Arcádia.
- FABRIS, Annateresa (org.):
- 1991 *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp.
- FERRIER, Jean-Louis (dir.):
- 1976 *La Sociologie de l'Art et sa vocation interdisciplinaire*. L'œuvre et l'influence de Pierre Francastel. Paris: Denoël/Gonthier.
- FISCHER, Hervé:
- 1978 «Sociologie de l'art», **in** *La Sociologie*. Encyclopédie Larousse. Paris: Larousse.
- FOCILLON, Henri:
- 1965 *Art d'Occident*. Tome I: Le Moyen Âge roman; tome II: Le Moyen Âge gothique. Paris: Armand Colin.
- FOUCAULT, Michel:
- 2001 *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Coleção Ditos & Escritos, Vol. III. Rio de Janeiro: Forense-Universitária.
- FRANCASTEL, Pierre:
- 1948 «Technique et Esthétique», *Cahiers Internat. de Sociologie*, v. V, 3^e année.
- 1968 «Esthétique et Ethnologie», **in** POIRIER, Jean (dir.): *Ethnologie Générale*. «Encyclopédie de la Pléiade». Paris: Gallimard, pp. 1706-1729.
- 1989 *Études de Sociologie de l'Art*. Paris: Gallimard.

- 1993 *A Realidade Figurativa*. São Paulo: Perspectiva.
- FREUD, Sigmund:
- 1978 *O Futuro de uma Ilusão*. Col. «Os Pensadores». São Paulo: Abril Cultural.
- 1988 *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*. Paris: Gallimard.
- FUSCO, Renato de:
- 1970 *Arquitectura como «mass medium»* - Notas para una semiología arquitectónica. Barcelona: Anagrama.
- GADAMER, Hans-Georg:
- 1976 *Vérité et Méthode*. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique. Paris: Seuil.
- GARDNER, Howard:
- 1999 *Arte, Mente e Cérebro – uma abordagem cognitiva*. Porto Alegre: Artes Médicas.
- GARMA, Angel:
- 1961 *Psicoanálisis del Arte Ornamental*. Buenos Aires: Paidós.
- GAUGUIN, Paul:
- 1977 *Noa Noa*. Viagem ao Taiti. Rio de Janeiro: Philobiblion Livros de Arte.
- GEERTZ, Clifford:
- 1986 *Savoir Local, Savoir Global*. Les lieux du savoir. Paris: PUF.
- GEIGER, Moritz:
- 1958 *Problemática da Estética e a Estética Fenomenológica*. Salvador: Livraria Progresso.
- GIEDION, S.:
- S/d. *Arquitectura e Comunidade*. Lisboa: Livros do Brasil.
- GIRARD, René:
- 1992 *Mensonge Romantique et Vérité Romanesque*. Paris: Bernard Grasset.
- GOLDMANN, Lucien:
- 1967 *Dialética e Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- 1970 *Structures Mentales et Création Culturelle*. Coll. 10/18. Paris: Anthropos.
- 1972 *Recherches Dialectiques*. Paris: Gallimard.
- GOMBRICH, E. H.:
- 1986 *Arte e Ilusão*. Um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes.
- GOMES Jr., Guilherme Simão:
- 1998 *Palavra Peregrina*. O barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil. São Paulo: Edusp – Fapesp.
- GRAEFF, Edgar A.:
- 1979 *Cidade Utopia*. Belo Horizonte: Vega / São Paulo: Edusp.
- S/d. *Arte e Mito*. Lisboa: Livros do Brasil.
- GUYAU, Jean-Marie:
- 2001 *L'Art au point de vue sociologique* [1888]. «Corpus des Œuvres de Philosophie en Langue Française». Paris: Fayard.
- HADJINICOLAOU, Nicos:
- 1978 *Historia del Arte y Lucha de Clases*. México: Siglo XXI.
- HALL, Edward T.:
- 1987 *Au-delà de la Culture*. Paris: Seuil.
- HARTMANN, K. D.:
- 1954 *Historia de los Estilos Artísticos*. Con un estudio sobre Los Estilos del siglo XX por Alexandre Cirici Pellicer. Barcelona: Labor.
- HASKELL, Francis:
- 1995 *L'Historien et les Images*. Paris: Gallimard.
- 1997 *Mecenas e Pintores*. Arte e Sociedade na Itália Barroca. São Paulo: Edusp / Imprensa Oficial.
- HATZFELD, Helmut:
- 1988 *Estudos sobre o Barroco*. São Paulo: Perspectiva.

- HAUSER, Arnold:
1972 *História Social da Literatura e da Arte*, 2 vols. São Paulo: Mestre Jou.
1982 *Teorías del Arte*. Tendencias y métodos de la crítica moderna. Barcelona: Guadarrama.
- HEGEL, G. W. F.:
1984 *Curso de Estética: O Sistema das Artes*. São Paulo: Martins Fontes.
1985 *Cursos de Estética*, vol. I. São Paulo: Edusp.
- HEIDEGGER, Martin:
1991 «L'Art et l'Espace», *Questions IV*. Paris: Gallimard
- HERSKOVITS, Melville J.:
1952 *El Hombre y sus Obras*. La ciencia de la antropología cultural. México: FCE.
- HESS, Walter:
S/d. *Documentos para Compreensão da Pintura Moderna*. Lisboa: Livros do Brasil.
- HODIER, André:
1960 *Les Formes de la Musique*. «Que Sais-je?» - 478. Paris: PUF.
- HONEGGER, Marc (dir.):
1970 *Dictionnaire de la Musique*, 2 vols. Paris: Bordas.
- HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor W.:
1973 *Temas Básicos da Sociologia*. São Paulo: Cultrix / Edusp.
- HOURTICQ, Louis:
1946 *L'Art et la Littérature*. Paris: Flammarion.
- HUET, Armel et Al.:
1978 *Capitalisme et Industries Culturelles*. Grenoble: Presses Université de Grenoble.
- HUISMAN, Denis:
1959 *L'Esthétique*. Paris: PUF.
- HUIZINGA, Johan:
1968 *Homo Ludens*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- HURTADO, Leopoldo:
1951 *Introducción a la Estética de la Música*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- J AUS, Hans Robert:
1984 *Pour une Herméneutique Littéraire*. Paris: Gallimard.
- JUNG, C. G.:
1991 *O Espírito na Arte e na Ciência*. Petrópolis: Vozes.
- KANT, I.:
1955 *Le Jugement Esthétique*. [Textos seletos de *Crítica da Faculdade de Julgar*]. Paris: PUF.
- KAVOLIS, Vytautas:
1970 *La Expresión Artística: un estudio sociológico*. Buenos Aires: Amorrortu.
- KELLY, Celso:
1953 *Três Gênios Rebeldes* (Goya, Aleijadinho e Van Gogh). Rio de Janeiro: MEC
- Serviço de documentação.
- KEPES, Gyorgy et al.:
1963 *La situación Actual de las Artes Visuales*. B. Aires: Ediciones 3. [Margaret Mead: «Trabajo, ocio y creatividad», Sigfried Giedion: «Las raíces de la expresión simbólica», Félix Deutsch: «Cuerpo, mente y arte», Le Corbusier: «La arquitectura y las artes» e John E. Burchard: «Tendencias divergentes de las artes»].
- KLEIN, Robert:
1998 *A Forma e o Inteligível*. Escritos sobre o Renascimento e a arte moderna. S. Paulo: Edusp.
- KOFMAN, Sarah:
1996 *A Infância da Arte*. Uma interpretação da estética freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- KONDER, Leandro:
1967 *Os Marxistas e a Arte*. Breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética

- marxista. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- KROEBER, Alfred L.:
1969 *El Estilo y la Evolución de la Cultura*. [Styles and Civilizations]. Madrid: Guadarrama.
- LANGER, Susanne K.:
1971 *Filosofia em Nova Chave*. Um estudo do simbolismo da Razão, Rito e Arte. S. Paulo: Perspectiva.
1980 *Sentimento e Forma*. Uma Teoria da Arte desenvolvida a partir de *Filosofia em Nova Chave*. São Paulo: Perspectiva.
- LENINE:
1975-6 *Sur l'Art et la Littérature*, 3 vols. Coll. 10/18. Paris: UGE. [Textes choisis et présentés par Jean-Michel PALMIER, avec une introduction «Lénine, l'art et la littérature» par lui, pp. 19-93].
- LEROI-GOURHAN, André:
1964 *Le Geste et la Parole*. T. I: Technique et Langage. Paris: Albin Michel.
1975 *Le Geste et la Parole*. T. II: La Mémoire et les Rythmes. Paris: Albin Michel.
- LÉVI-STRAUSS, Claude:
1981 *A Via das Máscaras*. Lisboa: Presença.
- LIMA, Alceu Amoroso:
1954 *A Estética Literária e O Crítico*. Rio de Janeiro: Livraria AGIR Edit.
- LINDEKENS, René:
1976 *Essai de Sémiotique visuelle* (le photographique, le filmique, le graphique). Paris: Klincksiek.
- LIPPARD, Lucy R. et al.:
1976 *A Arte Pop*. São Paulo: Verbo / Edusp.
- LUKÁCS, György:
1968 *Introdução a uma Estética Marxista*. Sobre a categoria da particularidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
1973 *Sociología de la Literatura*. Edición preparada por Peter Ludz, con su estudio: «Marxismo y Literatura – introducción crítica a la obra de G. Lukács». Barcelona: Península. [V. em especial: «Introducción a los escritos estéticos de Marx y Engels», pp. 205-230].
- MACHADO, Lourival Gomes:
1991 *Barroco Mineiro*. São Paulo: Perspectiva.
- MÂLE, Émile:
1987 *L'Art Religieux du XIII^e siècle en France*. Paris: Armand Colin.
- MANN, Graciela:
1973 *Os Doze Profetas do Aleijadinho*. Fotografia de Hans Mann. S. Paulo: CEN e Edusp.
- MANNHEIM, Karl:
1957 *Ensayos de Sociología de la Cultura*. Madrid: Aguilar.
- MANNONI, O.:
1973 *Chaves para o Imaginário*. Petrópolis: Vozes.
- MAQUET, Jacques:
1993 *L'Anthropologue et l'Esthétique*. Un anthropologue observe les arts visuels. Paris: Éditions Métailié.
- MARAVALL, José Antonio:
1996 *La Cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel. [Existe tradução brasileira desta obra: *A Cultura do Barroco: análise de uma estrutura histórica*. S. Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 1997].
- MARITAIN, Jacques:
1920 *Art et Scolastique*. Paris: La Librairie de l'Art Catholique.
1947 *Arte e Poesia*. Rio de Janeiro: AGIR edit.
- MARIZ, Vasco:
1985 *Dicionário Biográfico Musical: compositores, intérpretes e musicólogos*, 2ª ed. Rio de Janeiro: Philobiblion / Brasília: INL.
1989 *Heitor Villa-Lobos*. Compositor brasileiro. Belo Horizonte: Itatiaia.

- 2000 *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- MARTINS, J. B.:
1978 *Antropologia da Música Brasileira*. São Paulo: Obelisco.
- MARX – ENGELS:
1977 *Sobre Literatura e Arte*. Lisboa: Editorial Estampa.
- MARX, Karl:
1984 *Introduction Générale à la Critique de l'Économie Politique* [Grundrisse..., 1857], in *Œuvres. Économie*, t. I. "Bibliothèque de la Pléiade". Paris: Gallimard, pp. 231-266. [Édition établie et annotée par Maximilien Rubel].
- MASSIN, Jean & Brigitte (dir.):
1997 *História da Música Ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- MATHEY, François:
1976 *O Impressionismo*. Lisboa: Editorial Verbo.
- MEC-BIBLIOTECA NACIONAL:
1974 *Três Séculos de Iconografia da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Divisão de Publicações e Divulgação.
- MEC-FUNART:
1980 *Museu de Imagens do Inconsciente*. Col. Museus Brasileiros – 2. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Plásticas.
- MELANÇON, Joseph (dir.):
1992 *Les Métaphores de la Culture*. Sainte-Foy (Québec): Les Presses de l'Université Laval. [Os caps. sobre a música de Paul Cadrin: «Pouvoir métaphorique de la musique. À propos de subversion et utopie», e de Irène Brisson: «La musique comme métaphore culturelle», pp. 171-192; e outros mais].
- MÉNARD, René:
1985 *Mitologia Greco-Romana*, 3 vols. São Paulo: Fittipaldi Editores. [O título deturpa o título original da obra, muito mais significativo: *La Mythologie dans l'Art Ancien et Moderne*. Lamentável essa mania freqüente dos portugueses!].
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de:
1998 «Mito e Museu: reflexões preliminares», in FÉLIX, Loiva Otero e ELMIR, Cláudio P. (orgs.): *Mitos e Heróis – construção de imaginários*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, pp. 41-51.
- MENEZES, Eduardo Diatahy B. de:
1974 «O Riso, o Cômico e o Lúdico», *Revista de Cultura VOZES*, Ano 68, Nº 1: 5-16.
1978 «Notas sobre Arquitetura como Comunicação de Massa», in VIEIRA, Roberto do Amaral (org.): *Comunicação de Massa: O Impasse Brasileiro*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, pp. 207-260.
1991 «Arquitetura: Ídolo das Idéias e Símbolo do Poder?», *Humanidades*, UnB, vol. 7, n.º 2: 158-167.
1993 «O Imaginário Popular do Sertão: Rumos para uma Pesquisa em Antropologia Histórica», *Revista de C. Sociais* (UFC), Fortaleza, vol. 23-4, n.º 1 e 2: 149-212.
1998 «O Homem Lúdico» e «Arte relaciona-se com o Lúdico e Brincadeira é coisa séria, ou a Saga de Ângela Bonasartes no País dos Sentidos», in *Contrapontos – ensaios de crítica*. São Paulo: AnnaBlume, pp. 9-38 e 171-76, respectivamente.
- MENUHIN, Yehudi e DAVIS, Curtiss W.:
1981 *A Música do Homem*. Trad. de Auripebo Berrance Simões. Revisão técnica de Isaac Karabtschevsky. Revisão de Mônica S. M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes / Edit. Fundo Educativo Brasileiro.
- MERLEAU-PONTY, M.:
1971 *Fenomenologia da Percepção*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos.
1975 *Textos Estéticos*. Col. «Os Pensadores». São Paulo: Abril Cultural. [«O Olho e o Espírito» e «A Dúvida de Cézanne»].
- MERRIAM, Alan P.:
1966 «A Arte e a Antropologia», in VV. AA.: *Panorama da Antropologia*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, pp. 200-211.

MERQUIOR, José Guilherme:

1969 *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Ensaio crítico sobre a escola neohegeliana de Frankfurt. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

1974 *Formalismo e Tradição Moderna*. O problema da arte na crise da cultura. Rio de Janeiro: Forense-Universitária / Edusp.

MIDDLETON, Richard:

1993 *Studying Popular Music*. Milton Keynes, Philadelphia: Open University Press.

MOLES, Abraham A.:

1967 *Sociodynamique de la Culture*. Paris – La Haye: Mouton.

1969 *Teoria da Informação e Percepção Estética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

1971 *A Criação Científica*. São Paulo: Perspectiva.

MONTI, Raffaele:

1967 *Léonard de Vinci*. Les Petits Classiques de l'Art. Paris: Flammarion.

MUKAROVSKY, Jan:

1974 *La Funzione, la Norma e il Valore Estetico come Fatti Sociali*. Semiologia e sociologia dell'arte. Torino: G. Einaudi.

MULLER, Joseph Émile:

1974 *O Fauvismo*. Lisboa: Editorial Verbo.

MUNARI, Bruno:

1978 *A Arte como Ofício*. Lisboa: Presença.

NIETZSCHE, Friedrich:

1972 *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*. Lisboa: Guimarães Eds.

1972 *La Généalogie de la Morale*. Paris: Gallimard.

1999 *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e pessimismo*. S. Paulo: Cia. das Letras.

NOUGIER, Louis-René:

1982 *L'Art de la Préhistoire*. «Encyclopédies d'Aujourd'hui». Paris: La Pochothèque.

O MUNDO DA ARTE:

1978 *Enciclopédia das Artes Plásticas em Todos os Tempos*. Editora Expressão e Cultura / Rio de Janeiro: Livraria J. Olympio Editora.

Andreas LOMMEL: *A Arte Pré-Histórica e Primitiva*.

Giovanni GARBINI: *Mundo Antigo*.

Donald E. SRONG: *Antigüidade Clássica*.

Jean LASSUS: *Cristandade Clássica e Bizantina*.

Ernst J. GRUBE: *Mundo Islâmico*.

Jeannine AUBOYER e Roger GOEPPER: *Mundo Oriental*.

Peter KIDSON: *Mundo Medieval*.

Andrew MARTINDALE: *O Renascimento*.

Michael KITSON: *O Barroco*.

Norbert LYNTON: *Arte Moderna*.

PAHLEN, Kurt:

S/d. *História Universal da Música*. São Paulo: Melhoramentos.

PANOFSKY, Erwin:

1972 *Estudios sobre Iconología*. Madrid: Alianza Editorial.

1973 *La Perspectiva como Forma Simbólica*. Barcelona: Tusquets Editor.

1974 *Architecture Gothique et Pensée Scolastique*. Traduction et postface de P. Bourdieu. Paris: Minuit.

1976 *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva.

1978 *L'Œuvre d'Art et ses significations*. Essai sur les «arts visuels». Introduction de B. Teyssèdre. Paris: Gallimard.

2000 *Idea*. Contribuição à história do conceito da antiga teoria da arte. S. Paulo: Martins Fontes.

PERNOUD, Régine:

1989 *Les Grandes Heures d'Anne de Bretagne*. Merveilles de l'Enluminure. Miniatures de Jean Bourdichon. Genève: Éditions de Crémille.

PLATON:

1970 *Œuvres Complètes*, 2 vols. «Bibliothèque de la Pléiade». Paris : Gallimard. [Traduction nouvelle et notes par Léon Robin avec la collaboration de M. J. Moreau].

POIRIER, Jean (dir.):

1990 *des Mœurs*. Vol. I: Les coordonnées de l'homme et la culture matérielle. «Encyclopédie de la Pléiade». Paris: Gallimard.

1991 *Histoire des Mœurs*. Vol. II: Modes et modèles. «Encyclopédie de la Pléiade». Paris: Gallimard.

1991 *Histoire des Mœurs*. Vol. III: Thèmes et systèmes culturels. «Encyclopédie de la Pléiade». Paris: Gallimard.

POREBSKI, Mieczyslaw:

1984 «Atribuição», *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, v. 3, pp. 159-176.

PORTO ALEGRE, Sylvia:

1994 *Mãos de Mestre: itinerários da arte e da tradição*. São Paulo: Maltese.

QUINTÁS, Alfonso López:

1993 *Estética*. Petrópolis: Vozes.

RAYNOR, Henry:

1986 *História Social da Música*. Da Idade Média a Beethoven. Rio de Janeiro: Guanabara.

READ, Herbert:

S/d. *O Significado da Arte*. Lisboa: Ulisséia.

RECHERCHES SOCIOLOGIQUES:

1983 «Architectures et Sciences Humaines», Louvain-La-Neuve, vol. XIV, nº 3. [Vários artigos, em especial B. Poche: «Le discours social de l'architecture»]

REICHEL-DOLMATOFF, G.:

1978 *Beyond the Milky Way*. Hallucinatory Imagery of the Tukano Indians. Los Angeles: UCLA-Latin American Center Publications.

REIS FILHO, Nestor Goulart:

1970 *Quadro da Arquitetura no Brasil*. São Paulo: Perspectiva.

Revista de Cultura VOZES:

1973 «Espaço e Urbanismo», Petrópolis, Ano 67, vol. LXVII, abril, nº 3. [Vários artigos, em especial Marlene Yurgel: «Para uma Arquitetura do Lazer»].

REZENDE, M. Conceição:

1989 *A Música na História de Minas Colonial*. Brasília: INL / B. Horizonte: Itatiaia.

RIBEIRO, Berta G. (coord.):

1986 *Arte Indígena*. – 3º vol. da *Suma Etnológica Brasileira*. Petrópolis: Vozes/Finep.

RIBEIRO, Berta G.:

1988 *Dicionário do Artesanato Indígena*. Belo Horizonte: Itatiaia - São Paulo: Edusp.

1989 *Arte Indígena, Linguagem Visual*. Belo Horizonte: Itatiaia - São Paulo: Edusp.

RIBEIRO, Darcy:

1980 *Kadiwéu*. Ensaio etnológico sobre o saber, o azar e a beleza. Petrópolis: Vozes.

RIBEIRO, João:

1905 *Páginas de Esthetica*. Lisboa: Livraria Classica Editora.

RIBEIRO, Joaquim:

S/d. *Estética da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora A NOITE.

RICCEUR. Paul:

1990 *Do Texto à Acção*. Ensaio de Hermenêutica II. Porto: Rés-Editora.

ROCHA, João César de Castro:

1994 «A História Literária entre o Estético e o Estetizante: a Escrita e a Reflexão de Erich Auerbach», in UERJ: *5º Colóquio – Erich Auerbach*. Rio de Janeiro: Imago, pp. 149-155.

RODRIGUES, Geraldo:

1949 *Introdução Estética ao Estudo da Literatura*. Rio de Janeiro: Livraria Fco. Alves.

- RODRIGUES, Iara (dir.):
1986 *Arte no Brasil*. Introdução de Pietro Maria Bardi e ensaio de Oscar Niemeyer. São Paulo: Nova Cultural.
- RUWET, Nicolas:
1967 «Musicologie et linguistique», *Rev. Int. des Sc. Soc.*, Paris, v. XIX (1): 85-93.
- RUYER, Raymond:
1964 *L'Animal, l'Homme, la Fonction Symbolique*. Paris: Gallimard.
- SALAZAR, Philippe-Joseph:
1980 *Idéologies de l'Opéra*. Paris: PUF.
- SALGUEIRO, Heliana Angotti (ed.):
2000 *Paisagem e Arte*. A invenção da natureza, a evolução do olhar. S. Paulo: H. Angotti Salgueiro/CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte/CNPq/FAPESP.
- SÁNCHEZ, Luis Amador:
1943 *El Greco*. Tradução de Tarsila do Amaral. São Paulo: Edições Cultura.
- SCHELLING, F.-W. J.:
1999 *Philosophie de l'Art*. Paris: Jérôme Millon.
- SCHILLER, Johann Christoph Friedrich:
1991 *Escritos sobre Estética*. Edición y estudio preliminar de Juan Manuel Navarro Cordón. Madrid: Tecnos.
- SCHURMANN, Ernst F.:
1990 *A Música como Linguagem*. Uma abordagem histórica. S. Paulo: Brasiliense
- SEGAWA, Hugo:
1997 *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: Edusp.
- SELLE, G.:
1975 *Ideología y Utopia del Diseño*. Contribución a la teoría del diseño industrial. Barcelona: Gustavo Gili.
- SHEPHERD, John:
1991 *Music as Social Text*. Cambridge, UK: Polity Press and Basil Blackwell.
- SIMONSEN, Vaga Lundgaard:
1953 *L'Esthétique de Jacques Maritain*. Lettre-Préface de J. Maritain. Paris: PUF.
- SOCIÉTÉS – Revue des Sciences Humaines et Sociales:
1986 «G. Simmel Esthétique». Paris, Vol. 2, n° 6.
- SOURIAU, Etienne:
1948 «L'Art et la Vie Sociale», *Cahiers Internat. de Sociologie*, v. V, 3^e année.
- 1952 *Pensée Vivante et Perfection Formelle*. Paris: PUF.
- 1973 *Chaves da Estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- STEHMAN, Jacques:
S/d. *História da Música Européia das origens aos nossos dias*. São Paulo: Difel.
- STRAVINSKY, Igor:
1971 *Poética da Música*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- SUASSUNA, Ariano:
1996 *Iniciação à Estética*, 4^a ed. Recife: Edit. Universitária da UFPE.
- SUST, Xavier (ed.):
1978 *La Arquitectura como Símbolo de Poder*. Barcelona: Tusquets Editor.
- TAINÉ, Hipolito:
1951 *Filosofía del Arte*. Buenos Aires: Espasa – Calpe.
- TEIJI, Itoh:
1983 *A Arquitetura do Japão*. Tóquio: The Japan foundation.
- TODOROV, Tzvetan:
1981 *Mikhail Bakhtine – le prince dialogique*, suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*. Collection Poétique. Paris: Seuil.

TRAVASSOS, Elizabeth:

1997 *Os Mandarins Milagrosos*. Arte e etnografia em Mário de Andrade e Bela Bartók. Rio de Janeiro: Funarte / Jorge Zahar.

UNESCO:

1975 *As Três Faces da Arte*. Rio de Janeiro: FGV.

VV. AA.:

1979 *Arte no Brasil*. Cinco Séculos de Pintura, Escultura, Arquitetura e Artes Plásticas. 2 Vols. Grande formato. São Paulo: Abril Cultural.

VELHO, Gilberto (org.):

1966 *Sociologia da Arte*. «Textos Básicos de Ciências Sociais». Rio de Janeiro: Zahar.

1967 *Sociologia da Arte II*. «Textos Básicos de Ciências Sociais». Rio de Janeiro: Zahar.

1977 *Arte e Sociedade*. Ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar.

VENTURA (Revista):

1999 «A Pintura Flamenga – séculos XVI-XVIII», etc., Nº 30. Rio – São Paulo: Ventura Cultural Ltda.

VERGER, Pierre:

1982 *50 Anos de Fotografia*. Salvador: Corrupio.

VV. AA.:

1977 *Enciclopédia da Música Brasileira* (erudita, folclórica, popular), 2 vols. São Paulo: Art Ed.

WALTER, Christophe:

1976 *Icones*. Paris – Genève – Munich: Les Éditions Nagel.

WEBER, Max:

1979 *Max Weber – Sociologia*. Org.: Gabriel Cohn. Col. «Grandes Cientistas Sociais» - 13. São Paulo: Ática.

1995 *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. Tradução, introd. e notas de Leopoldo Waizbort. Prefácio de Gabriel Cohn. S. Paulo: Edusp.

WILLENER, Alfred:

1973 «Musique et Sociologie», *Cultures*, vol. I, nº 1: 245-261. Paris: UNESCO.

WITTGENSTEIN, Ludwig:

1987 *Tratado Lógico-Filosófico* * *Investigações Filosóficas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

WÖLFFLIN, Heinrich:

1961 *Renaissance et Baroque*. Paris: Le Livre de Poche.

2000 *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. O problema da evolução dos estilos na arte mais recente. São Paulo: Martins Fontes.

ZANINI, Walter (org.):

1983 *História Geral da Arte no Brasil*, 2 vols. Grande Formato. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles.

ZEITOU, Jean et Al.:

1979 *Sémiotique de l'Espace* (architecture, urbanisme, sortir de l'impasse). Paris: Gonthier

ZEVI, Bruno:

1955 *Storia dell'Architettura Moderna*. Turino: Einaudi.

ZORZI, Ludovico:

1995 «Cena», in *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, vol. 32, pp. 383-416.

RECRIAÇÃO DE ESPAÇOS SIMBÓLICOS: O SERTÃO NA CIDADE*

Introdução

Constituindo-se como empreendimentos cuja proposta principal é “trazer para a cidade cenários do sertão”, e oferecendo ao público a possibilidade de um consumo alimentar especializado, os chamados restaurantes regionais têm sido, na última década, presença constante na cidade de Fortaleza e nos seus arredores¹. Assim, nesses estabelecimentos comerciais pratos como “mão de vaca”, “galinha caipira”, “sarapatel”, “galinha à cabidela”, “buchada”, “carneiro guisado”, “baião-de-dois com paçoca”, “carneiro no buraco”, e tantas outras ofertas gastronômicas passam a ter lugar central no cardápio desses restaurantes e a fazer parte do que pode ser designado como “patrimônio culinário cearense”.

Com este artigo, trazemos a público resultados parciais de uma pesquisa intitulada *Imagens do sertão na cidade*. Em tal investigação, busca-se analisar processos de *invenção das tradições*, refletindo sobre o fenômeno da mudança cultural, ou da dinâmica da cultura, em meio ao qual se pode perceber a construção

IRLYS BARREIRA**
SULAMITA VIEIRA***

RESUMO

O artigo analisa representações sobre a “cultura do sertão” presente em restaurantes especializados em difundir a comida regional na cidade de Fortaleza. Destaca o conjunto de artefatos (música, indumentária, ambiente) que contribuem para formar uma visão de hábitos sertanejos mesclados a práticas urbanas de consumo. Os conceitos de *hibridismo cultural* (Canclini) e *invenção das tradições* (Hobsbawm) são utilizados para examinar as mudanças culturais associadas à construção de estereótipos.

Palavras-chave: sertão, consumo, alimentação, cultura.

ABSTRACT

The paper analyzes representations of the “sertão” culture presented at restaurants specializing in regional food in the city of Fortaleza. It focuses on the set of artifacts (music, clothing, environment) that contribute to form a view of the “sertão” habits merged with urban practices of consumption. The concepts of *cultural hybridism* (Canclini) and *invention of tradition* (Hobsbawm) are used in order to examine the cultural changes associated with the building of stereotypes.

Keywords: “sertão”, consumption, food, culture.

* Uma versão deste trabalho foi publicada na coletânea *Cidades brasileiras: atores, processos e gestão pública*, organizada por Antônia Jesuíta de Lima. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

** Doutora em Sociologia. Professora Titular do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará.

*** Doutora em Sociologia. Professor Associado 3 do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará.

do “típico”, em cenários de consumo alimentar, no contexto urbano de Fortaleza e municípios situados na sua região metropolitana. As evocações de um suposto passado (*sertão de festa e fartura*), as omissões (*sertão da seca, sertão do latifúndio*) e as reiterações (*sertão da comida típica*) nos permitem pensar sobre os sentidos ou teia de significados que acompanham o que está sendo designado de *imagens do sertão na cidade*.

O interesse fundamental da pesquisa que dá subsídio a este artigo vem sendo tomar a existência dos espaços que pretendem evocar representações de um “consumo sertanejo” como exemplo de mudanças culturais expressas em uma série de processos sobre os quais procuraremos refletir ao longo da investigação. São processos

com implicações na reapropriação e apresentação de práticas e orientações culturais, que passam a adquirir o estatuto do “típico”, visando o público local e o turista nacional ou internacional.

Muito embora a porta de entrada da pesquisa esteja aberta para o tema da alimentação como expressão de práticas culturais, temos

constatado que, no caso, esse tipo de restaurante foi se configurando como uma totalidade em que aparecem: a música, o comércio, o artesanato, a arquitetura, o trabalho, um espaço de exposição e consumo no qual se busca veicular, como uma espécie de marca, um modo de ser “diferenciado”. Compreender essa totalidade se constituiu no desafio principal da nossa pesquisa.

A dupla condição de observadoras e consumidoras

Ao explicarmos que estávamos fazendo uma pesquisa sobre restaurantes com algumas características que os diferenciam dos demais, era comum ouvirmos dos nossos entrevistados a complementação: “já sei, restaurante temático”. O “temático”, nesse sentido, abrange a especificidade do local e, também, a capacidade de agregar em um mesmo espaço as funções específicas de restaurante e essa série de outras atividades que acabamos de mencionar. Um estilo que supõe a transposição do consumidor a um outro ambiente.

Na efetivação da pesquisa – sempre prazerosa – utilizamos as técnicas da observação e da entrevista com questões abertas. De fato, nesses espaços, temos encontrado amplas possibilidades de investigação social através da observação. Sobretudo por ocasião das primeiras visitas, presentes ali, aparentemente apenas na condição de consumidoras, nos detivemos na descrição de cenários, incluindo também registros de gestualidades dos garçons; de conversas, ou trechos delas, entre garçons; entre estes e outros usuários ou eventuais comentários de proprietários ou gerentes sobre assuntos de interesse para a pesquisa. Desse modo, além dos pratos, sobre a nossa mesa estiveram sempre presentes os nossos “diários de campo”.

Nossa aparente postura de usuárias / consumidoras daqueles serviços e iguarias foi,

gradativamente, se curvando às seduções do olhar investigativo. Assim, aos poucos enxergávamos também com maior clareza elos de ligação entre a dinâmica de utilização dos restaurantes temáticos e transformações que se operam no “mundo da cidade”; isto nos fazia redobrar a atenção para processos interativos no âmbito daquele “universo gastronômico” e para o sentido da construção do “regional” em uma área urbana metropolitana.

A idéia de mudança cultural – esse fenômeno que se efetiva através de processos de incorporação de símbolos e mesclas de práticas temporais e espaciais diferenciadas – foi ganhando força, nas nossas discussões sobre o tema em estudo e, gradativamente, reconhecíamos a oportunidade de recorrermos à noção de *invenção das tradições*, na análise de uma totalidade que buscava representar uma “cultura do sertão”.

Uma exposição das visitas e conversas mantidas com proprietários e funcionários dos restaurantes permite contextualizar os elementos presentes na prática de recriação desses “cenários do sertão” em Fortaleza.

Boi do sertão: inaugura-se um restaurante

Situado numa avenida que, sob determinado ângulo, lembra a divisão da cidade entre mar e sertão, o restaurante *Boi do sertão* expõe para os seus freqüentadores o que seriam os hábitos alimentares no cenário de uma “vida sertaneja cearense”, na concepção dos seus idealizadores.

Estendendo-se por quase meia quadra, em uma avenida bem movimentada, que corta a cidade na direção Leste-Oeste², em bairro de classe média alta, o *Boi do sertão* tem espaço reservado a estacionamento de veículos, e a área construída

subdivide-se em vários ambientes, alguns a céu aberto; outros, em boa parte, com cobertura de palha, com colunas de carnaúba, que dividem “pedaços de parede” em taipa. A área onde as pessoas se servem é coberta de telha, com estrutura de madeira bem “polida”; sob esse telhado, estão expostos os alimentos para o auto serviço; esse recanto é demarcado por uma espécie de parapeito rebocado (imitando taipa) e coberto por madeira rústica; uns estacotes formam espécies de combogós. Luminárias ou “abajus” pendem em umas cordas, do teto: são adaptações de garrafões de vinho; vêem-se, ainda como adorno, cabaças penduradas no telhado; aqui e ali, um farol preso numa árvore que também compõe o cenário.

A amplitude do local o distingue dos restaurantes mais comuns, de espaços reduzidos e aproveitados ao máximo. No *Boi do sertão*, jardins de gramados e árvores circundam diferentes cenários ladeados por cercas estilizadas esteticamente e organizadas como divisórias, como se imitasse uma suposta compartimentação de terrenos agrários, segundo as diversas atividades das fazendas. Animais domésticos soltos em gramados – distintos dos usualmente encontrados nos terreiros de casas sertanejas pela beleza e raridade – compõem uma espécie de *fauna sobrevivente* a lembrar, para os ali presentes, a criação doméstica de fazendas, constituindo, muitas vezes, lá, parte de uma potencial reserva para as refeições cotidianas dos proprietários-moradores.

Nesse restaurante, a exposição da comida – por exemplo, da carne de bode ou de carneiro, genericamente denominada carne de criação; da galinha à cabidela, etc –, cozida em panela de barro; a música “do sertão”, o sanfoneiro no salão cujo piso é barro batido e o teto de palha, são elementos constitutivos de um cenário no qual parece se recriar a vida rural através de “expressões típicas”.

No *Boi do sertão*, além das referências presentes no dia-a-dia, já mencionadas, o traje dos garçons, destacando-se o chapéu de palha e a blusa de xadrez, são representações emblemáticas de construção de uma regionalidade, na perspectiva da *invenção*. Ademais, próximo à entrada do estabelecimento, um pequeno espaço é reservado à venda de produtos artesanais, dos doces às pequenas esculturas em madeira e cerâmica. Há ainda outros elementos compondo o cenário: esse espaço multivariado de ofertas de consumo, congrega também o “forró”, nos finais de semana, com apresentação de conjuntos e artistas estilizados. São práticas que fazem do local um “inventário” de hábitos sertanejos que, apropriados por certos empresários, são reelaborados e difundidos no contexto citadino.

Na festa de abertura, o restaurante inaugurava seu espaço com os requisitos da comunicação contemporânea, incluindo a presença de convidados especiais, autoridades e freqüentadores desejosos de conhecer o novo ambiente. À moda de museu interativo, apresenta, desde o momento de sua inauguração, uma espécie de ritual dos “costumes sertanejos”, mesclando emblemas do passado e da atualidade. O evento foi filmado e difundido através de emissoras de televisão, passando a integrar-se ao rol das propagandas e da oferta de lugares caracterizados pela valorização do “típico”. Este, conforme se percebe nessa interpretação, não mais presente nos costumes “originais” distantes e dispersos, mas concentrado em um espaço.

Assim, um “sertão” para ser visto e consumido com a rapidez dos que dispõem de pouco tempo para o intervalo das refeições é, então, apresentado, fazendo parte do foco de atrações do

roteiro gastronômico da cidade. Na ocasião, vários atrativos chamavam a atenção dos clientes que se acercavam do local, buscando mesas disponíveis. O espaço amplo, ladeado por cercas e árvores, a música, a comida “típica”, o sanfoneiro-cantor, na sua indumentária de vaqueiro, evocando a figura artística do *Rei do baião*, enfim, contribuía para dar ao *Boi do Sertão* a caracterização necessária da imitação, um elemento importante para compreendermos a configuração mais geral de uma *invenção da tradição*.

Não obstante a recriação do suposto cenário sertanejo, a condição moderna do restaurante, com uma oferta direcionada de serviços, é preservada. A racionalidade do *self service* e a forma de atendimento com rodízios atendem ao circuito dos restaurantes que suprem a clientela dos funcionários públicos e demais pessoas submetidas à jornada de trabalho com intervalos limitados para as refeições, nos quais, muitas vezes, se superpõem “conversas de trabalho” ou “acertos de negócios”. Na tentativa de racionalizar o serviço, combina-se o auto-atendimento com o rodízio de carnes, sob a responsabilidade de garçons estilizados com “roupas caipiras”, que evocam as famosas quadrilhas de São João. E, circulando por entre as mesas, prontos para servirem a carne que exibem nos espetos, lembram ainda a figura do tradicional churrasqueiro gaúcho.

O fundo musical – no qual são muito freqüentes canções do repertório de Luiz Gonzaga – complementa o ambiente do “restaurante temático”. A oferta de ingressos, como cortesia, para as mulheres assíduas ao local, serve como atrativo para a presença de acompanhantes masculinos que integrarão o público.

O *Boi do sertão*, conforme afirmamos antes, não se constitui em expressão única. Outros locais conhecidos como bares e restaurantes temáticos reproduzem costumes, músicas e comidas como se fossem espécies de recriação de um “mundo rural”, ou de um “mundo do interior”. Tomando-os como um conjunto, tais espaços configuram o que chamamos, aqui, de “montagem do sertão na cidade”.

Lá na roça

Sob esta denominação, o restaurante localiza-se no município de Euzébio, na avenida do mesmo nome, Região Metropolitana de Fortaleza. Mais precisamente, situa-se à margem esquerda da rodovia estadual, para quem segue de Fortaleza a localidades litorâneas (Prainha, Iguape, Fortim, Aracati e muitas outras), na direção Leste. Apresenta-se como sendo “o primeiro de comida sertaneja”. Segundo nos disse um garçon, ali, existiu, antes do restaurante, a fazenda do avô da proprietária. Este se chamava Otacílio, nome que dá sentido à placa, hoje ostentada na parede onde se situava a sala de jantar da fazenda, com os dizeres: “ESPAÇO CULTURAL OTACILÂNDIA”.

No cenário, a madeira descascada das forquilhas, caibros e linhas, imitando o desgaste do tempo, parece trazer à lembrança imagens da antiga fazenda. No que pode ser considerado uma decoração, as portas e janelas de madeira sem pintura como que imprimem uma rusticidade ao estilo. A área coberta abrange: uma lojinha, logo na entrada (produtos artesanais, dos comestíveis – como doces e outras iguarias, ao mobiliário, este, na forma de tamboretas de couro e madeira) e o restaurante propriamente dito. Ali, numa espécie de alpendre/

galpão (quase sem paredes laterais), se distribuem as mesas. Nas forquilhas do restaurante, adornos (peneiras com avisos presos a elas; pratos pintados com o símbolo de “proibido fumar”; latas com plantas; frigideira, chapéu de couro, gaiolas, etc.). As luminárias imitam gaiolas; há plantas também em jarros e cestas, nas forquilhas e no chão. Um trecho curto de parede em tijolo aparente remete também a antigas casas de fazenda. A parede oposta é caiada. Numa lateral inteira, uma bica de zinco. Na parte coberta com telhas de barro, observa-se, aqui e ali, uma telha de vidro; na outra parte, cobertura de varas. O piso é uma combinação de pedra e madeira, esta, na forma circular (troncos serrados). Em uma esteira de palha, presa à parede, bonecas de pano ajudam a decorar o ambiente.

Daquele alpendre, se tem acesso à sala na qual estão expostos os pratos para o auto serviço. Esta parte é de alvenaria, com portas para fechar e isolar da área de consumo. As mesas são em estilo rústico; algumas têm cadeiras ou tamboretas, em madeira e couro, outras têm dois bancos compridos nas laterais. Guardanapos, palitos, sal e açúcar são arrumados sobre as mesas, dentro de uma cestinha de cipó ou vime. O açúcar é posto numa mini cuscuzeira, de alumínio, sendo os guardanapos dobrados na forma triangular, enfiados em um espeto de madeira descascada. Em cada mesa, para chamar os garçons, um pequeno chocalho pendurado do lado, em uma corrente; se acionado, o som evoca aspectos da tradição pecuária no contexto sertanejo.

Os garçons vestem calça de tecido comum, cores variadas e se uniformizam pelo uso de camisa de malha branca e de um avental preto e chapéu de couro que esconde uma touca descartável. Nos pés, sapato ou tênis. No exercício das suas atividades,

exibem “modos da etiqueta” próprios de um certo “mundo urbano”, o que sugere treinamento anterior para o desempenho da função: “pois não, senhora”; “à vontade, senhora”; “diga, senhora...”; e quando caminham com a bandeja, mantêm uma das mãos para trás.

Toda a edificação onde se instala o restaurante é contornada por uma cerca de faxina, encimada por um fio de arame. A entrada, com algumas árvores e um espaço de grama, distingue-se dos espaços convencionais reservados ao estacionamento de veículos em estabelecimentos de consumo alimentar. À frente, junto à lojinha, uma prensa de madeira (de fazer queijo) evoca o passado da antiga fazenda. Atrás do restaurante, em uma área com piso em cimento grosso, tem-se um pequeno parque de brinquedos (um balanço, amarelo / vermelho; duas mesas de tronco de madeira, pintadas nessas cores cada uma, e cadeiras também pintadas), equipamento do “mundo urbano” e, quem sabe, funcionando ali como um atrativo a mais para adultos que, sobretudo nos finais de semana, podem assim levar consigo crianças ao almoço “no sertão”.

Olhando o restaurante na perspectiva de uma totalidade, podemos, também, traduzi-lo como tentativa de recriar uma suposta “roça”³, não só em termos visuais e gastronômicos, mas, oferecendo, ainda, ao cliente locais apropriados para certas práticas, como o descanso habitual após as refeições: redes armadas nas laterais, de uma forquilha à outra, nas quais os usuários podem se deitar ou sentar (um eventual café, depois do almoço, pode ser tomado aí).

A sugestão de um “tempo lento” – que nos chega, por exemplo, pela presença dessas redes –, de fato, parece contradizer a oferta de serviços rápidos, condizentes com o público de pequenos empresários ou trabalhadores da localidade, que dispõem de um

intervalo reduzido para o almoço. Simultaneamente, abre-se, ali, a possibilidade de desacelerar, mesmo que por instantes, o ritmo do “tempo de trabalho” e, ainda, de estender, para além do espaço da casa (Da MATTA, 1997), o “tempo de descanso”.

No *Lá na roça*, um formulário impresso em papel cor de madeira encontra-se sobre as mesas (em pequenos pacotes, presos em base de uma espécie de acrílico) e, nele, se podem sugestões e críticas aos usuários do restaurante. A “comanda” impressa fica com o “cliente”, que se serve no balcão: carneiro guisado, galinha à cabidela, paçoca, baião de dois, arroz branco, “arroz de capotê”, batata doce, macaxeira, paçoca etc. Trata-se de um cardápio que incorpora também saladas e outras iguarias freqüentes numa certa alimentação urbana contemporânea, caracterizada pela apresentação estilizada, conforme os padrões da “boa alimentação”. Assim, frutas e verduras bem cortadas, e às vezes separadas por cores, mesclam-se ao “caráter sertanejo” da oferta culinária.

A observação de toda essa dinâmica do *Lá na roça* nos ajuda a compreender com mais clareza aquela noção de totalidade já referida: ali, parecem movimentar-se, entrelaçados, o “familiar”, o “empresarial”, a “novidade”, a “tradição”; e, simultaneamente, articulações sertão-cidade, local-regional-global. Assim, visto sob a ótica de um espaço totalizador, isto é, um lugar que termina por cumprir funções bem mais amplas que as de simples restaurante, o *Lá na roça* se nos apresenta como uma espécie de síntese daquilo que seria caracterizado como “hábitos do sertão”, mediados por práticas e orientações culturais mais diretamente associadas a um *processo civilizador* (ELIAS, 1994). Tal idéia está presente, por exemplo, na fala do proprietário do restaurante, ao afirmar que procura “unir o típico, sem abrir mão da limpeza do bom serviço”.

O princípio da racionalidade e o desejo de recriação daquilo que é percebido como *singularidade sertaneja* permearam a iniciativa daquele casal que, segundo nos disse o próprio homem, durante 12 anos, trabalhou como “representante³”, assim expressando o início desse seu negócio:

Eu e minha mulher, depois de 12 anos na estrada, viajando por muitos lugares, comendo fora, nós fomos vendo que por aí a gente via o pessoal valorizando as comidas da terra e aqui a gente não via isso. Começamos a pesquisar, pra ver as coisas. A gente ia nas feiras, do Nordeste em geral (no Piauí, em Pernambuco, no Maranhão, até no Pará) e começamos a comprar algumas coisas de artesanato, coisas de cozinha, objetos de mesa... Era assim: via um açucareiro de alumínio desses de feira, comprava; via um banco de couro, comprava; via outra coisa, comprava. Passamos uns dois anos nessa pesquisa. Pensávamos nas comidas e na decoração do restaurante (entrevista concedida às autoras, em maio de 2005).

Assim, antes de abrir o restaurante, em 1999, o casal foi juntando artefatos, garimpados em cidades do interior ou em outros locais pelos quais transitavam e, simultaneamente, foi cultivando idéias de investimento, analisando possíveis formas de organizar seu capital.

Sob certos aspectos, o restaurante, na interpretação do casal, é uma espécie de marco, no que concerne à configuração de uma “comida regional”

na área metropolitana de Fortaleza. Nas palavras do entrevistado, até então, “a comida apresentada aqui como tipicamente cearense era peixe e pirão; não tinha restaurante temático, sertanejo”, o que justificava, mais ainda, sua iniciativa empresarial. É assim que o casal justifica sua decisão de procurar, em Fortaleza, um lugar com capacidade de realizar seu propósito de instalar o restaurante que, na nossa interpretação, se configuraria como um “espaço de tradição”. Para tanto, ambos nos informaram que se decidiram pela área já referida e, de início, contratando pessoas da família para ajudar nas receitas dos pratos. Assim, segundo o entrevistado, sua própria mãe assumiu a função de contadora; a sogra dedicou-se ao fabrico de doces e uma tia da sua mulher copiou todas as receitas culinárias de sua mãe (avó da mulher), “trazidas lá do Icó⁴”. Uma mistura entre o familiar e o profissional caracterizou o encaminhamento da iniciativa empresarial. Numa espécie de fase experimental, passaram cerca de 15 dias só degustando, de dois a três tipos de prato, até a aprovação dos mesmos. Outro “segredo” da cozinha, diz o proprietário, é cozinhar “de pouco”; assim, jamais põe grande quantidade numa mesma panela: “é cada panela com uma galinha, por exemplo; é comida caseira mesmo”. Tais explicações, dentre outros aspectos, evidenciam a busca de demarcação de especificidades do estabelecimento.

Após a recuperação da “tradição doméstica”, contrataram cozinheiros, mantendo a idéia da preservação de pequenas quantidades, para um público que gostasse daquele tipo de refeição, e daquele tipo de ambiente⁵.

O sistema de auto serviço adotado no restaurante caracteriza, também, a lógica da junção entre o familiar e o empresarial e prático, estes últimos típicos dos hábitos dos *fast foods*.

O proprietário ressalta trabalhar com o selo de qualidade SEBRAE.

A dimensão familiar do empreendimento alia-se assim, à tentativa de incorporação de uma racionalidade urbana, com uso da mão-de-obra local, submetida a um treinamento específico. Por sua vez, os fornecedores de produtos básicos, como a carne, por exemplo, são locais.

O empreendimento para a manutenção de uma mão-de-obra especializada é assim narrado pelo proprietário:

Todo o meu pessoal é treinado, aqui, pelos cozinheiros, com a minha supervisão e da minha mulher. Eu fiscalizo tudo; fico policiando; ando muito, vendo tudo; todos os dias eu tou aqui. Meu pessoal tem que andar de farda, de touca, sapato branco; todos fazem exames de saúde, periodicamente. Eles têm treinamento uma vez por ano: higiene, manipulação dos alimentos... Tudo. Meu restaurante é rústico aqui fora; ali dentro ele não é. Ali dentro, todas as bancadas são de inox ou de granito. O SEBRAE é exigente mesmo. Meu lucro, aqui, é de 10 a 15%. Eu tenho que ter acompanhamento de nutricionista, periodicamente. Hoje, pra se manter um restaurante, num é mais como antigamente, não; hoje, o funcionário pra entrar na cozinha, por exemplo, tem que tomar banho (entrevista, maio/2005).

Informaram-nos também os entrevistados que a divulgação do *Lá na roça* exigiu, inicialmente, um certo investimento financeiro, alcançando, desse modo, espaço em: jornais, rádio, televisão,

“revistas alternativas” e *outdoors*. Outras formas de publicidade do restaurante apareciam nos mapas da TAM (empresa de aviação) e em eventos promovidos pelo Teatro José de Alencar e dentro do *Cine Ceará* (festival nacional de cinema, realizado anualmente em Fortaleza). Nas palavras do proprietário, “Toda coisa que eu via de divulgação eu fazia”. Porém, aos poucos, tal divulgação foi cedendo lugar à notícia “de boca em boca, menos onerosa e mais eficaz”, como diz o entrevistado, acrescentando detalhes aos quais precisa estar atento, sob pena de a publicidade “cair no esquecimento” do público.

No geral, a fala do empresário sobre o seu empreendimento evidencia aspectos do que chamaríamos de *plasticidade* dos processos sociais que permeiam a invenção dessa tradição, no interior dos quais, artefatos e práticas culturais são apropriados e re-significados.

Enfim, na dinâmica de funcionamento do restaurante, diríamos que a “invenção” vai se ampliando, em movimentos que são, também, de recriação, o que pode ser visto, por exemplo, nas formas de divulgação do próprio empreendimento. Ressaltamos, ainda, que as observações e os depoimentos nos remetem, constantemente, à articulação de diferentes tradições e experiências, na construção deste espaço, visto aqui, principalmente, na perspectiva de uma totalidade, no interior da qual se configuram práticas culturais. É sob essa ótica que adotamos, pois, a noção de *invenção da tradição* (HOBSBAWM, 1984).

Casa de Farinha

Outro “restaurante temático” por nós analisado localiza-se, igualmente, na Região Metropolitana de Fortaleza. É o *Casa de Farinha*, este, no mu-

nício de Aquiraz, numa propriedade rural em que, segundo se conta, no passado, a principal atividade econômica girava em torno do cultivo da mandioca, tradicionalmente utilizada no fabrico de farinha, ali como também em muitas outras regiões do estado do Ceará. Desde a sua implantação, o restaurante funciona sob duas modalidades: durante a semana, vende a refeição a um preço fixo e, nos finais de semana, é “no quilo”⁶.

Segundo fomos informadas, em entrevistas realizadas com funcionários do restaurante, a propriedade, onde moravam antes os pais do proprietário, foi adaptada para servir de espaço múltiplo às diferentes atividades do empreendimento *Casa de Farinha*.⁷ Especificamente no local em que ficava a casa, foi instalado um “parque de brinquedos”.

Segundo a gerente do restaurante, “eles mantêm estagiários no estabelecimento, como uma forma de dar oportunidade para qualificação de mão-de-obra de jovens”. Disse também que, em geral, os garçons passam, antes, pela condição de auxiliar.

A grande área é compartimentada e cada parte recebe, hoje, o nome de *ilha*, com uma denominação específica: “ilha da mandioca”, “ilha do beiju”, “ilha da carimã” etc. Como se pode observar, as ilhas recebem nomes de comidas derivadas da mandioca, cultura agrícola largamente encontrada naquela região cujo solo arenoso, dada a proximidade da praia, mostra-se apropriado para o seu cultivo. Se, no passado, a matéria-prima era “safra própria”, ou seja, conforme referido antes, a mandioca era cultivada na propriedade, hoje, continua o fabrico da farinha, mas a mandioca é comprada em outras localidades.

No *Casa de Farinha*, em meio às construções, um templo ecumênico; pequenos cercados com animais; bar; galinheiro. Parede pintada com

paisagem: gado, carneiros, galinhas, etc. No chão, o abrigo das galinhas lembra uma oca indígena. Na parede de uma casa, lê-se “SÍTIO BOM RETIRO” e, embaixo: “1919”.

A cobertura das casas é de telha; algumas têm paredes em tijolo aparente; outras em palha (revestimento de esteira), além de outras construções (tipo galpão, com banheiros em palha). As luminárias são adaptadas em arapucas (espécies de gaiolas de madeira). O restaurante propriamente dito, ou seja, a área na qual são feitas as refeições, é um espaço cercado por tela e coberto de telha.

A experiência de construção do restaurante teve início por volta do ano 2003. Antes, o dono era proprietário de um restaurante, em Fortaleza. Conforme depoimento da gerente, “Aqui, é comida regional: sarapatel, panelada, buchada, essas coisas. Não se serve, por exemplo, bife à milanesa; essas coisas não se serve”.

A busca de manutenção de um caráter singular, regional, aparece na oferta de alguns pratos: “Neste restaurante, é servido um prato especial: carneiro no buraco”, afirma um dos garçons que explica o feitio da iguaria nos seguintes termos: “faz-se o fogo pelas 7 da manhã; às 11 horas bota ele lá e tira à 1,40 da tarde”. Embora tenha ouvido falar “na televisão” que a comida “era coisa de gaúcho”, afirmou que tinha conhecimento da existência dessa mesma prática em “um sítio aqui perto”⁸.

Aos sábados, o *Casa de Farinha* costuma fazer, também, beiju (espécie de grande tapioca, sendo que, diferentemente desta cujo fabrico é de goma, no beiju predomina a massa de mandioca e a goma é apenas tempero) para vender.

A frequência de consumidores repete um pouco o que ocorre no restaurante *Lá na Roça*, que busca manter vários tipos de clientes. Assim, no dia-a-

dia, os principais usuários se constituem em “gente que trabalha nas prefeituras (Aquiraz e Euzébio), pessoal de fábrica por aí, até uns 10 km daqui. No começo, era uma média de duzentas pessoas por dia, hoje, é 130, 150, é assim...” (entrevista com garçon, 2005).

O grande distintivo do restaurante face aos demais é a existência de um “museu”, contendo uma casa de farinha: roda, paus da prensa, balança, dois caixões de farinha. Ao lado do forno convencional, um mini forno para assar beiju, distinto do original: “porque o pessoal reclamava que, fazendo no outro, caía suor do torrado dentro”.

No seu conjunto, o ambiente procura recriar uma espécie de museu vivo, reproduzindo algumas atividades, como o fabrico da própria farinha de mandioca, de beiju, este muitas vezes produzido na presença de potenciais consumidores, como uma espécie de “atrativo turístico diferencial”.

Em uma das paredes do museu, lê-se trecho narrativo sobre a “tradição” da farinha de mandioca no local. Eis a reprodução do texto: “Aqui tem farinha de mandioca. A quase cem anos a nossa finalidade fornecendo farinha pra cidade e vendendo beiju e tapioca. Tem cocada na quenga. Tem passoca, carneiro no buraco e vatapá. Tem cachaça pra tomar”.

Também escritos na própria parede, outros versos compunham o local como espaço de memória de poetas populares:

*Gritando e dizendo graça
Cantando e a jogá potoca
Eu fazia virá massa
Um putici de mandioca*

*Não tinha quem me agüentasse
Desmancha que eu trabaiasse
Corria com bom despacho
Digo sem acanhamento*

Seu moço, eu sou cabra macho...

*Caranguejo buchada e caipirinha
restaurante casa de farinha é cimbolo do nosso Ceará”.*
Raimundo Ferreira da Silva.

(Forneiro do Restaurante Casa de Farinha).

E, ainda nas paredes, outros versos de autoria do mesmo poeta:

*O puxadô não tem mica
É tratado com amô
Rapadeira de mandioca
É doida por puxadô!*

*As vezes intê eu pensava
Que o meu coração virava
Mandioca e macachêra*

*E as raiz era cevada
Por as tarisca amolada
Dos ôi das rapadêra...*

O forneiro, Senhor Raimundo, que também se apresenta como poeta, disse-nos que, além de fazer beiju, trabalhava também outros serviços: “agora mesmo vamos tirar toda a palha do restaurante e botar telha. Eu faço todo tipo de serviço por aqui”. Seu Raimundo, no entanto, não inclui o “fazer poesia” nos trabalhos que realiza. Orgulhoso de seu “dom” de repentista mostrou-nos outra poesia. Nas suas palavras, “a poesia, pra mim, vem de dentro; e num é difícil fazer não”.

Pro xará

*Arrecebi do xará
O mais belíssimo presente
Pra mim foi seu repente
Que eu me pus a admirá*

*Não há dinheiro pra pagá
Por isso se admiramo
Vamo fazer um digamo*

Assim como dois atleta
Nós só pagamo poeta
Quando poeta nós somo.

(Fortaleza, junho de 2005)

Restaurantes temáticos: um espaço híbrido

A dimensão eclética presente nos restaurantes temáticos, proveniente dessa articulação/ produção de artefatos e práticas culturais diversos, aparece desde o modo como constitui sua propaganda com alusões ao rústico e aos objetos próprios de um mundo urbano, cuja mescla forma aquilo que é apresentado como “cenário sertanejo”.

A oferta de restaurantes como expressão de diversidades culturais é uma característica permanente que ocorre em diferentes metrópoles. Os restaurantes trazem a marca do que poderia ser nomeado, no campo gastronômico, “mercantilização de costumes”, recriando locais que são ícones de processos também vigentes em outras experiências. Comidas japonesa, chinesa e italiana existentes em várias metrópoles, por exemplo, dão um sentido de universalidade construído pela lógica da apresentação que à moda de um texto, refere os diferentes artefatos descontextualizados de sua origem, embora apresentados como “produtos autênticos de uma experiência histórica”.

A modalidade dos *fast-foods* representa, por outro lado, a expressão de uma característica de homogeneização de práticas sociais, nas quais o sentido do lugar é substituído pela forma homogênea do trabalho. Como atesta a pesquisa de Carmen Rial⁹ (2003), é o trabalho e sua racionalidade que imprimem a padronização do serviço marcado pela rapidez e articulação entre as várias etapas. Nesse sentido, não é só o “típico” que conta, mas a forma

de se abstrair de um modo específico de operar o trabalho, tendo em vista o público, sendo o turista a expressão do *qualquer lugar* adaptado ao padrão universal do consumo em série.

As práticas de comensalidade como elemento de compreensão da vida social e cultural têm na antropologia um ponto de ancoragem baseado em distintas portas de entrada. Como parte integrante de campanhas políticas os rituais de comensalidade analisados por Kuschnir (2002) sustentam laços de lealdade e sentidos de pertença.

Outras reflexões sobre práticas alimentares priorizam as formas de consumo como expressão de processos designados por globalização, configurados menos na afirmação de identidades e mais na produção de marcas que se desterritorializam para consolidar padrões. É o caso do McDonalds, igual em qualquer país do mundo ou de outras cadeias empresariais que se notabilizam pela equalização dos serviços e oferta de produtos.

Tratando-se dos chamados restaurantes temáticos os apelos à singularidade regional os colocam em oposição ao fenômeno da massificação. É em nome da *tradição local* que oferecem ao consumidor diferentes evocações do regional, sugerindo a idéia de invenção ou apropriação. A esse respeito, uma rápida reflexão sobre as características gerais dessa invenção passa a ter sentido.

A expressão “invenção das tradições”, utilizada por Hobsbawm (2002) para referir-se a práticas culturais construídas e institucionalizadas, difíceis de serem localizadas no tempo, por conta de sua emergência com enorme rapidez, sugere aspectos interessantes à análise. Segundo o autor, a tradição inventada é compreendida como um conjunto de práticas de natureza ritual ou simbólica, que visa inculcar certos valores e regras de comportamento,

através da repetição: uma continuidade em relação ao passado e um passado histórico apropriado. A relação artificial com o passado contrasta com as mudanças e inovações do mundo moderno e a necessidade de estruturar de “maneira imutável” alguns aspectos da vida social. Esse é o motivo pelo qual o tema é de interesse para os historiadores.

Hobsbawm opõe, no entanto, a adaptabilidade das tradições “genuínas” à *invenção das tradições*. Segundo ele, não faz sentido explicar aparentes similaridades entre práticas culturais – oriundas de ou associadas a tempos históricos distintos –, a partir da idéia de incorporação de um suposto elemento cultural “genuíno” (como se, por exemplo, um grupo trouxesse para sua cultura algo de outra tradição, tal qual existia lá). Ou seja, tal procedimento, além de não se constituir como explicação, cria um problema para a investigação histórica das diferenças. No caso da nossa pesquisa, postulamos a idéia segundo a qual, ao invés de se tentar distinguir o *verdadeiro sertão* de sua recriação, concebem-se as práticas de recomposição do regional à moda de um museu que superpõe peças e apresenta conexões não articuladas no tempo. Nessa perspectiva, a apresentação de estereótipos e a emergência de imaginários oferecem conteúdos peculiares à *invenção das tradições*. Na experiência analisada, consideramos que tal invenção consiste na apropriação diferenciada de artefatos e símbolos adaptados a novas funções no cenário urbano. Sob essa ótica, o tempo do descanso nas redes e a ambientação de árvores e cercas aparecem como ilustração e evocação do passado e de um sertão. Tudo se passa como se as ilustrações ou citações sintetizassem nostalgia e contemplação, também mescladas a experiências históricas¹⁰.

Conforme explicitado anteriormente, são práticas que fazem dos locais uma espécie de inventário de “hábitos sertanejos”, simultaneamente apropriados, reelaborados e difundidos no contexto citadino. A oferta de bens culturais de consumo, incluindo principalmente a alimentação, traduz o sentido de uma suposta *identidade regional*. É nesse contexto que os restaurantes *temáticos* passam a instituir a narrativa de apresentação daquilo que “é nosso”. Além de restaurantes, pontos de venda de artesanato, locais de exposição regional e mercados centralizam a apresentação do roteiro peculiar que cada cidade constrói como parte de seu “cartão de visita”.

Os restaurantes que se propõem a recriar o cenário sertanejo funcionam como um tipo de texto, composto por citações. Citações provenientes de distintos cenários temporais e espaciais. Os costumes alimentares, mesclados com práticas e serviços concebidos como típicos do mundo urbano; objetos que vão do rústico estilizado às imitações de móveis e adornos “sertanejos”. Supondo-se que esse conjunto de apropriações compõe um novo texto, não se trata de pensar apenas sobre uma pretensa cópia ou alteração do original. Antes, sim, procura-se, aqui, entender o processo constitutivo dessas construções, mediado por várias razões.

A existência do restaurante não se separa da construção de um espaço urbano, cuja ampliação teve grande impulso na década de 1970. É nesse momento que a cidade de Fortaleza vivencia uma expansão de espaços públicos destinados ao consumo, como que reproduzindo a saga das metrópoles modernas. Ou seja, a criação de *centros comerciais*, a multiplicação de serviços, as academias, as lojas e bares que funcionam sob o sistema de franquia de roupas, alimentos e outras formas, a muitas das quais está associado, também, algum tipo de lazer, e passam a integrar o circuito das ofertas que caracterizam modos contemporâneos de viver na cidade.

Um movimento de ampliação de produtos regionais ocorre, portanto, em várias cidades contemporâneas, paralelo a apresentações do *típico*. Este se materializa em lojas de artesanato, espaços de danças (em geral, evocando um “regional”) e outras expressões do que é visto como parte da identidade local, que compõe o cenário recente da cidade.

Esse conjunto de espaços heterogêneos sinaliza uma espécie de junção/articulação de costumes rurais e práticas urbanas que Canclini (1998) nomeou de *hibridismo*. São percepções e práticas concernentes a uma “fascinação nostálgica pelo rústico e pelo natural”, como parte das motivações mais invocadas pelo turismo. E é nesse sentido que emerge uma indústria que necessita preservar as comunidades arcaicas, como espécies de museus vivos. Consideramos, no entanto, que, mais do que mistura, estamos diante de um fenômeno de apropriação e ressignificação das tradições.

Se os processos de apropriação de práticas históricas parecem sugerir a emergência do “falso” ou “não-autêntico”, consideramos importante verificar de que modo os diferentes atores sociais buscam instituir ideais de reconhecimento, ou seja, representar o que seria considerado “tradições genuínas”.

As disputas pela autenticidade

No âmbito das recriações ou apresentação do *típico*, emergem as disputas pela autenticidade. O dono do restaurante *La na roça*, por exemplo, critica o restaurante *Boi do sertão* pela incorporação de costumes considerados por ele não-sertanejos em seu interior, citando para ilustrar a churrascaria gaúcha, a prática de oferta de caranguejos e o tipo de música veiculada naquele espaço. “*O Boi do Sertão* se desvirtuou”, diz ele, referindo-se a mudanças nas ofertas gastronômicas.

O restaurante *Casa de Farinha*, por outro lado, ainda na opinião do mesmo entrevistado, teria mantido uma autenticidade através da oferta de galinha caipira e de sarapatel. “Não se pode perder o foco, porque a gente mantendo o perfil tem condição de sobreviver”. Segundo ele, “tem gente que diz que vai botar um restaurante regional, que vai fazer comida do sertão, mas acaba desvirtuando: bota churrasco e não “carne na brasa”. Tem um acolá que começou assim, daqui a pouco bota ‘quinta do caranguejo’, bota pizza...”. Para o entrevistado, uma iniciativa como “tapioca com leite condensado” é um exemplo de desvirtuação. Estendeu o raciocínio ao campo musical, dizendo que não ouve, por exemplo, “essas bandas de hoje, como *Mastruz com Leite, Gaviões do Forró...*”. No caso, a desvirtuação ocorreria se comparada a música executada por tais bandas àquela conhecida, hoje, como “forró-pé-de-serra”, considerada representativa “do sertão”. Para o referido entrevistado, a música do Nordeste é aquela acompanhada por: sanfona, zabumba, triângulo, “coisa mais original do sertão. A gente tenta manter o foco; nós, aqui, temos a preocupação de manter o foco. Na comida, é: galinha caipira, capote, buchada, sarapatel... Se vai perdendo o foco, daqui a pouco num é nada, perdeu o foco!”

Na mesma perspectiva de manutenção de um “sentido regional”, o entrevistado afirma ter medo dos guias turísticos que querem ganhar comissão, ou das imposições do cardápio. Assim, diz, nas férias o movimento pode aumentar um pouco,

(...) por causa do turismo. Eles vêm porque a gente deixa o panfleto no hotel; vêm porque, como bem, as senhoras conhecem hoje aqui, amanhã recebem uma pessoa nas suas casas e trazem pra almoçar aqui... Aqui, a senhora sabe

que vai encontrar uma comida regional do sertão. Agora, se chegar aqui um cliente e me pedir um vinho bom, um vinho do Sul, eu vou dizer que não tem. E, se ele não gostar, eu vou dizer: minha casa é regional do sertão. Por isso, o senhor não vai tomar bom vinho; mas se o senhor quiser uma boa cachaça, eu tenho. Minha casa é regional do sertão (entrevista, 2005).

O entrevistado acrescenta que os funcionários do restaurante têm que assimilar, também, “a boa filosofia”, mantendo o rústico e a associação entre tipicidade e limpeza: “rústico por fora e não-rústico por dentro”.

A cultura como museu

Conforme visto até aqui, além da alimentação, a idéia de recriação do sertão contém um conjunto de outras atividades, igualmente consideradas *típicas*: o comércio dos produtos, a música, o museu, a demonstração de práticas históricas de cultivo (a casa de farinha), o modo de cozinhar certos alimentos (“carneiro no buraco”), dentre outros; também são incluídos como *típicos* os poetas populares, que ajudam na construção do *cenário sertanejo*.

José Vale, dono de um ponto de venda no restaurante *Boi do Sertão*, exhibe um cartão de visita com seu endereço, no qual se lêem, abaixo da imagem de Lampião e Maria Bonita, os dizeres: “Bodega boi do sertão”. Na mesma peça, observa-se a foto de Luiz Gonzaga “rei do baião”, montado em um cavalo. O proprietário exhibe o cartão e se diz colecionador de toda a obra do compositor pernambucano.

Versos do poeta Patativa do Assaré podem também ser vistos na entrada do restaurante *Casa de Farinha*, que procura veicular ou difundir, no mesmo sentido, outras práticas consideradas exemplares da chamada “cultura do sertão”.

O conjunto heterogêneo de hábitos, presentes no espaço dos restaurantes *temáticos*, sinaliza uma articulação de costumes e sociabilidades provenientes de espaços e tempos diferentes. Mais que mistura, distinguimos, ali, processos de apropriação e re-elaboração de costumes, por meio da condensação do disperso, da reunião, com novas tonalidades, de fragmentos do “mundo rural”, recriando a cultura em forma estereotipada; enfim, tem-se, nesse contexto, uma totalidade de práticas designadas “costumes do sertão”.

Nesse contexto de restaurantes como expressão de uma “cultura regional”, é possível salientar dois aspectos. No caso em análise, os “mentores” da iniciativa ou do empreendimento procuram destacar o que consideram “regional” ou “sertanejo” (muitas vezes tais expressões são adotadas como sinônimos). Em outros casos, a ênfase se move para o local. Os apelos para a comida “mineira”, por exemplo, ou “gaúcha” evocam o sentido do Estado. Em outras situações, aparecem oposições do tipo “você, lá do Nordeste” e “nós, os cariocas”.

Enfim, o que é considerado “nosso”, contém uma dimensão relacional, demarcada por diferentes critérios de atribuição de identidade. É interessante observar, que, da perspectiva dos construtores desses espaços, não parece haver consciência da mudança cultural em relação à qual funcionam como espécies de mediadores. Ao contrário, insistem numa idéia de preservação do que consideram “verdadeiro sertão”. É nessa direção que se nos apresenta, nos depoimentos, e nas práticas observadas, a idéia de construção do “típico”. Ressalte-se, pois, que

uma “interpretação dessa interpretação”¹¹, aponta na direção de processos contemporâneos de apropriação, re-significações e apresentação da cultura, em sua expressão dinâmica.

Poderíamos pontuar, deixando em aberto, para uma reflexão posterior, as imagens do sertão que são evocadas nos restaurantes. O que é apresentado ao público é, de fato, um sertão alegre, de festa e de fartura – a idéia de uma integração de costumes, na qual se destaca a busca de uma identidade regional, tratada, no entanto, como **a identidade**. Percebe-se, também, a idealização do trabalho, diferenciado do contexto da seca e das condições difíceis de acesso ao produto, que caracterizaram o “sertão de outrora”.

Algo próximo a uma utopia naturalista também emerge na amplitude dos espaços. Se, a apresentação do sertão nesses “restaurantes temáticos” assemelha-se a um texto de citações variadas, uma seletividade de práticas emblemáticas, consideradas em oposição ao “mundo urbano”, evoca a ideologia das ocultações, o “não-citado”. Um outro sertão, menos alegre e mais emblemático, se esconde nas dobras do tempo e cede lugar ao complemento do que parece faltar na cidade: a calma, a amplitude e as sociabilidades mais permanentes.

Notas

¹ Uma reflexão sobre esses restaurantes, com uma abordagem que pretende refletir sobre a “cultura popular no contexto da globalização”, encontra-se no artigo “As representações da cultura popular nos bares e restaurantes temáticos de Fortaleza”, das autoras SILVA, Erotildes Honório e MEDEIROS, Carolina de Castro, *UNIREVISTA* vol. 1, n.3, revista eletrônica, 2006, São Leopoldo-RS.

² Trata-se da Avenida Pontes Vieira, e o restaurante está localizado no bairro Dionísio Torres.

- ³ O termo “roça” é, muitas vezes, utilizado como sinônimo de sertão, interior, algo distante da cidade; não necessariamente a noção de distância embutida aí se refere a distância física, notadamente se vem associado ao advérbio “lá”.
- ⁴ Trata-se de um tipo de intermediário em “comércio e representações”; no caso, vendia calçados.
- ⁵ Refere-se a um município localizado no sertão central do Ceará, no vale do Jaguaribe, região de importante tradição de pecuária leiteira no estado.
- ⁶ Segundo o proprietário, no dia-a-dia, o restaurante é freqüentado por empresários que trabalham na área (município de Euzébio). Nos finais de semana, esses próprios empresários costumam vir com suas famílias, além de outros freqüentadores (turistas ou moradores de Fortaleza). Fala, assim, de uma clientela da “manutenção” do empreendimento, através de freqüência diária, e de uma outra dos finais de semana.
- ⁷ Em junho de 2005, o almoço, durante a semana, custava R\$ 5,00 (cinco reais) e, nos finais de semana, o quilo de alimento era vendido a R\$ 19,00 (dezenove reais).
- ⁸ Os proprietários moram ao lado e supervisionam todo o serviço e funcionamento do restaurante.
- ⁹ Aos domingos, este prato pode ser preparado na presença dos clientes, isto é, daqueles que expressam interesse ou vontade de conhecer o modo de preparo. Segundo um garçon que entrevistamos, é importante para o restaurante “ter novidades (...) de vez em quando, é bom trazer uma coisa nova...” (entrevista realizada em 2005).
- ¹⁰ O texto de Carmen Rial (2003) sobre *fast-foods* e stúdios em Paris chama atenção para os processos de trabalho e sistemas de operação da oferta de alimentos, seguindo a lógica da racionalidade e produção em série.
- ¹¹ O restaurante *Casa de Farinha* traz em seu folheto de apresentação do cardápio a seguinte explicação sobre a casa de farinha: “em sua maioria se originaram no período colonial, onde a mão de obra escrava predominava na lavoura. Muitas dessas Casas acabaram sendo extintas em função da modernização e outros fatores sócio-econômicos. Nossa casa de farinha em funcionamento desde 1919 é um desafio no sentido de manter a tradição e preservar viva a memória de nossos pais”.
- ¹² A esse respeito é importante lembrar as reflexões de Geertz (1980) sobre cultura como um texto.

Referências bibliográficas

- CANCLINI, Néstor Garcia (1998). *Culturas híbridas*. São Paulo: EDUSP.
- DaMATTA, R. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- ELIAS, Norbert (1994). *O processo civilizador: uma história dos costumes*, volume 2. Rio de Janeiro: Zahar.
- GEERTZ, Clifford (1980). *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara / Koogan.
- HOBSBAWM, E. e RANGER, T. (2002). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- KUSCHNIR, Karina (2002). “Rituais de comensalidade na política” in Heredia B, Teixeira C. e Barreira I. *Como se fazem eleições no Brasil*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- RIAL, Carmen (2003). “Pesquisando em uma grande metrópole”. In VELHO, Gilberto e KUSCHNIR, Karina. *Pesquisas Urbanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- SILVA, Erotildes Honório e MEDEIROS, Carolina de Castro (2006). “As representações da cultura popular nos bares e restaurantes temáticos de Fortaleza”, UNIrevista vol 1, n.3, revista eletrônica site <http://www.unisinos.br/publicaçãocientificas> , São Leopoldo – RS.**

OS HOMENS DA VIDA: REDESENHANDO AS (IM)PERMANÊNCIAS

Introdução

Neste artigo, analisamos as sexualidades masculinas e femininas, tendo por hipótese que os padrões predominantes são definidos e demarcados pelos tradicionais papéis de gênero que reiteram a idéia de uma identidade essencialista e natural, tanto para o homem quanto para a mulher, apesar do contexto de “liberação sexual”, da emergência da AIDS e da visão que considera as sexualidades periféricas como questionamento à improvável existência de uma sexualidade única.

Na construção do nosso argumento, trabalhamos, aqui, com dados coletados através de: entrevistas com uma prostituta, cujo nome fictício é Juliana, e que atuava em Fortaleza, até a década de 2000, no baixo meretrício; correspondências enviadas para a mesma por meio de anúncio nos classificados da revista *Private*; e a citada revista.

Juliana, sem perceber, tornou-se a “cúmplice perfeita” para a pesquisa, porque além de ser o principal contato nas áreas de prostituição, nos proporcio-

FRANCISCA ILNAR DE SOUSA*

RESUMO

As reflexões que compõem este artigo têm por objetivo analisar apenas um de três territórios da sexualidade, compostos pelo “mundo da prostituição”, dos classificados eróticos dos jornais *Diário do Nordeste* e *Folha de São Paulo* e, de cartas enviadas a uma prostituta por meio da revista *Private*. Na análise dessas missivas, procuramos estabelecer a relação entre os dados que apontavam para a discussão de permanências e mudanças nos papéis sexuais e nas sexualidades masculinas e femininas. Para tanto, analisamos o contexto em que essas experiências foram vivenciadas, ou seja, o polêmico período posterior à emergência da AIDS, para, posteriormente, compreender quais referências norteiam o *ser homem* e o *ser mulher* na contemporaneidade.

Palavras-chave: sexualidades, prostituição, *Private*, permanências, mudanças, cartas, Aids.

ABSTRACT

The reflections that give a particular form to this article aims at investigating one of three areas of the sexuality that compound the world of prostitution as seen on classified ads from the newspapers *Diário do Nordeste* and *Folha de São Paulo*, and letters sent to a prostitute through the magazine *Private*. By exploring those letters we tried to find the links for the data that pointed to a discussion of permanence and change in sexual roles and in the female and male sexuality. To this end, we investigated the context in which the stories took place, considering that they happened in a period after the appearance of SIDA in order to understand on a second approach which references *lead man* and *woman* nowadays in their recognizing the meaning of their sexual taste.

Keywords: sexualities, prostitution, *Private*, permanence, change, letters, SIDA..

* Doutora em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Diretora pedagógica do Instituto Superior de Estudos, Pesquisas Acadêmicas e Tecnológicas (ISEPAT). Membro ad hoc do Comitê pró- equidade de gênero, da Secretaria de Políticas Especiais para as Mulheres, da Presidência da República.

morre torto”.

Muitos estudiosos têm discutido o que chamam de crise da masculinidade, destacando a denominada postura vitimária dos homens e seu

nou o acesso à referida revista, que se constituiu, para nós, em uma nova fonte de informação.

Na medida em que reelizávamos as leituras necessárias às discussões teóricas e retornávamos aos discursos de Juliana e ao conteúdo das cartas dos misivistas da *Private* e aos classificados eróticos de jornais – afinal, todos eles conduziam à temática das sexualidades –, percebíamos como são determinantes os recortes efetivados para a delimitação de um objeto.

Recortes de classe, gênero, etnia e localidade emergiam em toda a sua diversidade no material coletado. Os grupos, frequentadores de distintos territórios, realizaram e continuam realizando, a seu modo, uma interpretação da realidade conforme os valores que acreditam ser universais e a-históricos; na sua concepção, os valores sempre existiram e são eternos, o que traduzem como: “pau que nasce torto

sofrimento na sociedade. Mas é essa mesma sociedade que, ao se impor papéis fixos de gênero, se privilegia o masculino, com base nos padrões tradicionais, levando a crer em uma pretensa naturalidade desses papéis. Essa crítica faz referência, principalmente, às análises que homogeneizam conclusões para sugerir que a crise da masculinidade é extensiva a todos os homens.

Percebemos, através desta pesquisa, que não há como homogeneizar essas e outras afirmações sem cair na armadilha de aceitar que há uma única forma de pensar e experimentar a vida. A utilização da consagrada técnica *observação participante* nos possibilitou a compreensão da diversidade de discursos, em torno de vários temas, proferidos por indivíduos integrantes de diferentes segmentos sociais, que não reconhecem, e muito menos demonstram vivenciar uma *crise masculina*; a não ser a ocasionada por baixos salários e pela situação política na qual o país se encontra imerso.

Dessa forma, visualiza-se apenas um caminho sem volta, no qual os indivíduos parecem seguir em frente, talvez por força da tendência avassaladora de novas exigências, seja no mundo do trabalho, seja nas relações entre os gêneros, para se adentrar uma vida pós-moderna. Os movimentos de fluxo e refluxo, de idas e vindas, de acertos e desacertos, de construção e desconstrução, de permanências e mudanças não são tão visíveis, pois as velhas dicotomias entre os gêneros são muito mais predominantes que agonizantes.

Nesse sentido, há um modelo masculino e um modelo feminino, hegemônicos; ou seja, há jeitos de ser masculino e feminino, alimentados por homens que se sentem realizados ao assumir determinados papéis; assim como se percebe também a aceitação das mulheres que usufruem dessa situação, submetendo-se aos papéis fixos de gênero. Há,

nesse sentido, a explicitação de uma auto-imagem positiva que têm de si e dos papéis tradicionais atribuídos a eles.

Entretanto, esse “efetivo orgulho manifesto por homens das classes populares” também é encontrado em outros segmentos sociais. Há um movimento, muitas vezes tênue, mas muito dinâmico, no qual se percebem as mudanças que permanecem e as permanências que mudam em um contínuo fluxo, extensivo à totalidade do social.

Assim, evidenciamos que os discursos e conteúdos coletados nessas análises retornam e confirmam, insistentemente, as dificuldades inerentes ao problema de aceitação das diferenças e do outro. Nos territórios da sexualidade, captamos mensagens e discursos inibidores e resistentes às mudanças, principalmente no que se refere aos papéis de gênero, que ressaltam sexualidades e parcerias cristalizadas em uma cultura tradicional, fálica, homofóbica e heterossexista.

A idéia de território não pressupõe um espaço determinado, no qual ocorre a permanência de grupos de tal forma que impossibilite a ruptura de fronteiras por eles. Ou seja, há um trânsito reiterado entre territórios de indivíduos que optam por estilos de vida diversos, que não podem ser vivenciados em outros espaços marcadamente freqüentados pelo outro, do outro.

Da mesma forma, a idéia de parcerias mutáveis e flexíveis a novas experiências – assim como outras mais rígidas, com marcas de gênero sexista e que desejam compromissos mais tradicionais – é perfeitamente possível de ser encontrada, inclusive nesses territórios. Mesmo assim, a referência continua sendo a do casal “regular”, presente em análises que destacam tanto as mudanças como as permanências nas relações conjugais, sejam elas tradicionais ou alternativas.

O contexto em que se desenvolve a discussão

Diferentemente de outras doenças sexualmente transmissíveis, a AIDS trouxe novos elementos que implicaram a revisão de conceitos e de práticas aceitos sobre as orientações sexuais de homens e de mulheres, dando visibilidade a diferenças até então silenciadas. Assim, procuramos compreender como se manifestavam as sexualidades masculinas e femininas em um contexto de emergência, prevenção e discussão da AIDS, nas décadas de 1980 e 1990.

Este foi um ponto de partida para a análise das sexualidades, levando em consideração as afirmações de que houve mudanças de comportamento, retraimento ou diminuição no número de parceiros, aceitação do uso de preservativos, em relações livres e ocasionais e mesmo entre parceiros fixos, abertura para o diálogo entre as parcerias, o que poderia sugerir relacionamentos mais democráticos, uma vez que havia espaço para a expressão, discussão e maior visibilidade de múltiplas manifestações da sexualidade.

Alguns autores têm apontado o surgimento de novos homens e mulheres, o que se esperava que levasse ao engendramento de comportamentos e valores distintos dos que permeavam os modelos tradicionais. Entretanto, Foucault lembra que a necessidade de se falar destes “novos sujeitos” passa pela idéia de encontrar outras formas de classificação, de ordenamento, de “tornar legível o que parece confuso”. Quando não se pode mais falar de um único modelo hegemônico de ser homem e de ser mulher, do qual uma simples classificação binária (masculino *versus* feminino) dava conta, essa parece ser uma boa “técnica” para “restaurar” a classificação de gênero, mesmo às avessas (RAMOS, 2000, p. 58).

Com o inicial clima de medo ocasionado pela contaminação do vírus da AIDS – havia mui-

tas outras barreiras a serem transpostas para pensarmos que houve significativas mudanças de comportamento em relação à forma de compreender a sexualidade –, não seria mais possível admitir que os cuidados e a responsabilidade pela transmissão de doenças sexuais, a prevenção da gravidez, dentre outros aspectos, permanecessem centrados apenas na mulher. Da mesma maneira, o contexto também exigia a discussão mais que urgente da homossexualidade, bissexualidade ou outras formas de expressão da sexualidade, até então relegadas a plano secundário.

Pesquisas realizadas concluíram que categorias como heterossexualidade, homossexualidade e bissexualidade são menos conhecidas e disseminadas nos discursos da cultura sexual brasileira do que noções de atividade e passividade, sobretudo entre as camadas populares (PARKER, 1991). Compreendemos, portanto, a dificuldade de indivíduos em se identificarem sexualmente para que se construísse uma classificação na qual fossem enquadrados os potenciais contaminadores de doenças sexualmente transmissíveis e os meios de contaminação do vírus HIV.

Além disso, muitos homens que são parceiros ativos em interações sexuais, especialmente em relacionamentos ocasionais, não se consideram homossexuais ou bissexuais. Em geral, os que são reconhecidos com essas designações são os parceiros de interações sexuais passivas.

Considerando essa problemática, Parker (1991), em pesquisa realizada entre grupos de homossexuais no Brasil, chegou à conclusão de que, apesar e principalmente diante dos números alarmantes de infecção com o vírus HIV, alguma mudança comportamental tenha ocorrido, mas não de forma significativa, mesmo ressaltando-se a importância do trabalho educativo e preventivo entre esses grupos, já em andamento.

A convivência com a ameaça constante de contaminação pelo vírus e a incerteza de como proceder, nesse caso, aliaram-se às especulações fantasiosas sobre a origem da AIDS e a rejeição ao uso do preservativo – apontado como o único meio de prevenir a transmissão em relações que culminem com a penetração –, gerando informações de cunho discriminador.

Essa realidade do “comportamento de risco” não foi encontrada apenas no Rio de Janeiro ou em São Paulo, cidades densamente urbanizadas. No que se refere à cidade de Fortaleza e, acreditamos, no país como um todo, a resistência ao uso do preservativo entre prostitutas e seus clientes, e mesmo entre elas e seus parceiros e/ou namorados, ainda é significativa.

A partir da década de 1980, a preocupação com a emergência e disseminação da AIDS, no Brasil e no mundo, levou a um crescente interesse por pesquisas sobre a sexualidade, enfocando, principalmente, o comportamento sexual e suas práticas, a noção de risco e de contaminação. Os grupos mais visados foram os que permaneceram estigmatizados e identificados como potenciais disseminadores do vírus, ou seja, aqueles que mantinham atividades consideradas promíscuas, dentre eles, os que faziam prostituição e os homossexuais.

Inúmeras publicações destacam a relação entre sexualidade e AIDS, congregando diversas pesquisas que abririam as portas para o debate mais que tardio acerca das sexualidades consideradas lícitas e ilícitas, normais e anormais, heterossexuais e homossexuais (DANIEL e PARKER, 1991; COSTA, 1992; LOYOLA, 1998; SOUSA, 1998; HEILBORN, 1999) e que também agregavam as queixas e dúvidas de homens sobre a masculinidade hegemônica (COSTA *et al*, 1986; NOLASCO, 1995; LINS, 1998; BOECHAT, 1997; CALDAS, 1997; COSTA, 1994).

Entretanto, as duas décadas assim contextualizadas não estariam suficientemente historicizadas,

caso não considerassem as significativas discussões que vinham sendo realizadas acerca das sexualidades masculinas e femininas, sobretudo com os debates norteados pela categoria de gênero, dando visibilidade às mulheres na sociedade e na academia (MATOS, 2000). “De repente, no entanto, todas essas conquistas sofreram um significativo abalo com o aparecimento da AIDS. A aventura da descoberta deu lugar ao conservadorismo. O sexo transformou-se na ante-sala da morte” (COSTA, 1994: 143).

A década de 1970, que vê nascer os primeiros trabalhos científicos sobre a masculinidade, tem o tom da paixão que sempre acompanha as denúncias. Há uma espécie de alegria excessiva em questionar a norma e mostrar todas as contradições a que ela submete o macho humano. Mas ao prazer da denúncia e da destruição do modelo sucedeu, nos anos 80, um período de incerteza carregada de angústia. Mais do que nunca o homem é um problema a ser resolvido, e não algo dado (BADINTER, 1993: 5).

Em termos mais gerais, na década de 1980 foram vivenciados e discutidos a crise econômica mundial, o desemprego, a violência urbana e o fim da Guerra Fria. As políticas de cunho neoliberal foram levadas adiante, tendo Ronald Reagan, nos Estados Unidos, Margareth Thatcher, na Inglaterra, e Fernando Collor, no Brasil, como os principais divulgadores de “uma ideologia em que o importante era ‘ter seu primeiro milhão antes dos 30 anos’, numa atitude individualista, cristalizada no estilo *yuppie* e na imagem do homem de ombreiras infladas, simulacro dos músculos de Rambo” (CALDAS, 1997: 153).

Diante desse contexto nada promissor, como se configuravam as sexualidades masculinas e femininas? Por meio da análise de entrevistas e de cartas enviadas a Juliana, realizamos uma, dentre diversas leituras, das sexualidades masculinas e femininas em termos de mudanças e de permanências de valores. Consideramos, ainda, as discussões que presumiam modificações de comportamentos na convivência com o vírus HIV, assim como a forma de relacionamentos conjugais nos quais se constataria mais diálogo e respeito, constituindo relações mais abertas e democráticas.

Caso assim tivesse acontecido, como se explicam a contaminação e o aumento da incidência de contaminados? Como explicar as estatísticas alarmantes sobre violência sexual e o contínuo e crescente número de homicídios perpetrados por homens que se consideram proprietários de suas esposas?

A leitura dos classificados eróticos da revista *Private* nos permitiu perceber a diversidade de ofertas de serviços sexuais. Os responsáveis pelas múltiplas práticas registradas nas páginas de jornal não demonstram preocupação com o contexto de epidemia do vírus HIV. Da mesma forma, ao que parece, não houve interrupção ou diminuição de práticas consideradas sexualmente promíscuas.

Juliana¹ relembra o medo que abatia as prostitutas e seus clientes, em momentos nos quais era anunciada, pelos meios de comunicação, na década de 1980, a morte de pessoas públicas. Porém, após alguns dias, o silêncio e a ausência de novidades a respeito da AIDS faziam com que a vida voltasse ao normal, apesar do espectro da morte ainda rondar bem próximo, tal como se fazia apresentar, nas campanhas de prevenção, a “cara da AIDS” naqueles dias. Segundo se expressou a nossa entrevistada,

(...) A gente não se ligava muito nas outras DSTs, só se importava com a AIDS. Mas quando os homens começaram a sumir, freqüentar menos, principalmente quando eles ouviam falar que tinha morrido alguém de AIDS, um ator, um cantor, aí o 705 passava uma semana todinha sem aparecer ninguém. Quando eles esqueciam mais que aquela pessoa tinha morrido, aí começavam a voltar. E a gente também ficava desesperada querendo sair só com camisinha. A gente dizia: ‘O homem pode botar o dinheiro aqui na minha mão que eu não vou sem camisinha’. Depois que passava uma semana eles esqueciam, a gente esquecia também. Mas a gente sempre comprando camisinha, eu e uma amiga minha. Porque ela morria de medo de doença, era hipocondríaca. A gente comprava uma caixa para nós duas e começava a insistir com os homens, mas eles não queriam usar. A gente exigia, conversava com o homem, dizia que só queria com camisinha e tudo; mas, se ele dissesse que não, a gente não podia perder o dinheiro. Até porque na época a gente só tinha a prostituição. Aí quando a gente se engajou na Inter Aide, mesmo ganhando meio salário, a gente já começou a botar mais banca, a gente começou a ir mesmo só com camisinha (Entrevista concedida por Juliana, fevereiro/2001).

Juliana comenta também a respeito de um contato que fizera, por meio de correspondência,

com um leitor da *Private*, com quem pretendia encontrar-se em São Paulo para satisfazer uma fantasia dele. Porém, ela tinha receio de participar de determinadas fantasias sexuais – relações com mulheres, por exemplo – e do descaso deles para com o uso de preservativos:

[...] *E ele queria realizar uma fantasia comigo em uma casa dessas, de swing, mas era em São Paulo. E ele só me perguntando se eu estava pronta para ir e eu adiando, adiando, com medo. Com medo porque eu nunca participei disso. Aí eu pensava: 'Meu Deus, se eu topar, eu tenho que ir com ele para essa casa ficar trocando de casal e tudo no escuro'. E para a gente saber se o homem estava de camisinha só pegando, tinha que pegar no pau do homem, só no tato [...]. Quando eu perguntei: 'E a camisinha, no escuro, como é que a gente sabe se o homem está com a camisinha?' 'É no tato, você pega e vê se ele está com a camisinha; se estiver, você vai.' Aí eu só adiando a ida, até que botei um outro anúncio na revista. Já estava para sair outro anúncio, nunca sai no mesmo mês. [...] Aí eu sei que foi na época que saiu o anúncio que eu mostrei o rosto, e ele não gostou. Ligou para mim e disse que tinha visto e que não tinha nada a ver, que ele não tinha gostado. [...] Não sei qual era a dele também comigo. Eu sei que ele estava mesmo interessado que eu fosse para lá para realizar essa fantasia com ele. Me mandou até olhar as passagens* (Entrevista concedida por Juliana, 2/2001).

Apenas dois, dentre os 200 correspondentes de Juliana, registram em suas cartas a preocupação com o uso de preservativos para evitar a contaminação com o vírus HIV, conforme se lê nos trechos a seguir:

Divirta-se, mas tenha cuidado com o vírus HIV. Conheço vários casos e alguns óbitos. Todo cuidado é pouco, todos somos grupos de riscos. Não confie em ninguém (H., São Paulo, 1/1998).

Fisicamente sou branco, 1,70m, olhos e cabelos castanhos, solteiro, nível universitário, uso sempre preservativo em minhas relações (M., Fortaleza, 1/1998).

Por estes depoimentos, é possível observarmos algumas mudanças nas relações entre os gêneros, assim como nos relacionamentos entre pais e filhos, patrões e empregados, referentes à absorção de novos conceitos que tentam dar conta da dinâmica social. Compreendemos que, mesmo diante de tanta resistência, é impossível sustar o movimento de mudanças.

Entretanto, ao observarmos o cotidiano de homens e mulheres, não há como negar que romper com o passado implica um trabalho de persistência e de luta contínua até mesmo para compreendermos os avanços e recuos, e a convivência entre o novo e o velho modelos de homens e de mulheres. Afinal, não se “muda o mundo mudando as palavras”. (BOURDIEU, 1998: 26) ou conceitos. Conforme o autor,

(...) *Estes [dualismos], profundamente enraizados nas coisas (as estruturas) e nos corpos, não nasceram de um simples efeito de nomenclatura verbal e não podem*

ser abolidos com um ato de magia performática – os gêneros, longe de serem simples ‘papéis’ com que se poderia jogar à vontade (à maneira das drag queens), estão inscritos nos corpos e em todo um universo do qual extraem sua força. É a ordem dos gêneros que fundamenta a eficiência performativa das palavras – e mais especialmente dos insultos – e é também ela que resiste às definições falsamente revolucionárias do voluntarismo subversivo (BOURDIEU, 1999: 123).

As décadas de 1980 e 1990 trouxeram um contexto em que uma doença letal (dentre outros motivos) poderia levar ou não ao retrocesso de comportamentos e de conquistas duramente garantidas, como é o caso dos direitos dos trabalhadores, do casamento entre homossexuais, da não-imposição da virgindade da mulher para casar, e inúmeros outros. Ao analisarmos um período como esse, compreendemos com mais criticidade as dificuldades de aceitação das diferenças, da violência se impondo e tentando pôr tudo em seu devido lugar, último grito agonizante que busca impedir os modos de vida alternativos.

Procura-se algo mais

Juliana, personagem principal desta aventura, foi convidada a conhecer outros territórios diferentes dos que havia conhecido na prostituição, como o território privado da revista *Private*. Assim, residente em Fortaleza, anunciou na *Private* e recebeu correspondências de homens de quase todo o Brasil. Conforme nos contou, por meio desses anúncios, ela viveu novas experiências no campo das sexualidades:

*Meu primeiro anúncio na **Private** foi em 1998, antes de conhecer o Major [atual companheiro]. Eu publiquei só três anúncios e comecei a publicar na revista porque eu tinha amizade com um rapaz que já anunciava nessa revista e ele me perguntou se eu queria participar também. E eu fui, por curiosidade, aceitei para ver como era [...]. Esse amigo que me chamou para participar da revista me mostrava muitas cartas de pessoas altamente interessadas nele, homossexuais chamando ele para morar em outro lugar, que tinha uma vida muito boa para oferecer, que era isso, era aquilo, dono de empresa, era empresário. Aí eu pensei: ‘Sabe de uma coisa, acho que vou ver se eu arranjo um empresário também’ (Entrevista com Juliana, 2/2001).*

Uma breve descrição da *Private* pode facilitar a compreensão sobre a análise das cartas e de seus freqüentadores que será desenvolvida posteriormente. A revista, registrada em cartório de títulos e documentos desde 21/1/1985, é “uma distribuição mensal da Galvão Editora e Distribuidora Ltda.”², com circulação nacional. Além de suas edições regulares, os editores trabalham com tiragens extras, dentre elas, a *Private Collection* que, conforme indicam, é “a primeira revista de bolso com propostas de sexo”³. Também é possível acessá-la por meio da *homepage*.

No que se refere ao conteúdo da revista, trata especificamente de fantasias sexuais, assim distribuídas por suas páginas: *Editorial*: espaço no qual são apresentadas as novidades da edição; *Sumário*: onde constam fotos das principais “modelos” em “en-

saios fotográficos” e a forma como o conteúdo da revista foi distribuído; *Tribuna do leitor*: seção destinada a críticas, sugestões e comentários de leitores; *Diário sexual*: espaço aberto para os leitores enviarem textos em que relatam suas aventuras sexuais; *Leitores em close*: dedicado aos anúncios e fotos dos correspondentes em que apresentam suas fantasias, descrevem a si mesmos, o parceiro(a) que procuram e os meios de que dispõem para que possam se comunicar (caixa postal, celular, telefone, horário, e-mail); *Correio confidencial*: semelhante aos classificados eróticos de jornais, também difere do *Leitores em close*, por não publicar fotos de seus anunciantes. Neste, o correspondente dispõe de formulário-padrão no qual envia seu anúncio para a revista; *Espaço alternativo*: outro espaço para histórias sexuais escritas pelos leitores ou para publicação de “ensaios fotográficos”.

As páginas da revista são repletas de fotos que, na linguagem de seus frequentadores, significam a exposição de corpos nus, sós ou acompanhados, mantendo ou não relações sexuais. Além do mais, há uma grande diversidade de propaganda de produtos eróticos, revistas e vídeos, motéis, boates, clínicas de psicoterapia de casais, entre outros serviços, que garantem a verba necessária à sua publicação. A vendagem dos exemplares é feita ao preço de R\$ 8,50 cada um (valor de julho de 2003).

Anunciar na *Private* é gratuito, desde que o interessado adquira um exemplar e preencha o “formulário de participação do leitor”, que contém em seu verso uma declaração autorizando a publicação da mensagem e de fotos, de responsabilidade do próprio correspondente. Reserva-se à revista “o direito de corrigir os textos dos leitores, bem como deixar de publicar os que estiverem em desacordo com as normas ou ilegíveis” (*Private*, 2003: 106). O anunciante deve, ainda, dispor de uma caixa postal

ou endereço eletrônico para manter correspondência com o grupo.

Como correspondente da *Private* durante o ano de 1998, Juliana recebeu mais de mil cartas, das quais doou 200 a esta pesquisa. As missivas, originárias de homens residentes em cidades de praticamente todo o Brasil, revelam desejos, fantasias, sofrimentos, solidão, dentre outros sentimentos que reportam à discussão das sexualidades. Dos 27 estados brasileiros, apenas de 8 deles, Juliana não recebeu correspondências.

Algumas questões relacionadas ao conteúdo da revista sobre quem eram seus frequentadores, suas procedências e seus objetivos foram fundamentais para compreender os apelos dos missivistas a Juliana, a probabilidade de ela escolhê-los, bem como o tipo de relação que desejariam estabelecer com ela. Para que fosse possível constituir uma percepção mais ampla do material e dos conteúdos disponíveis nas cartas, foram montados quadros considerando a origem da correspondência, a faixa etária, etnia e estado civil dos missivistas, bem como o tipo de compromisso e ou fantasia que gostariam de realizar com Juliana.

A leitura das correspondências nos chamou a atenção para a diversidade de experiências, de desejos e de anunciantes, o que levou à necessidade de conhecermos a revista propriamente dita. As cartas recebidas por Juliana, os classificados eróticos e as entrevistas dos clientes de prostitutas apresentavam muitos aspectos em comum, justificando a junção desse material em uma única discussão. Todos eles constituem assuntos representativos da pluralidade de manifestações sexuais que não se fecham somente à idéia do “casal regular”. São territórios abertos a experiências sexuais cujo objetivo é a satisfação de fantasias, isto é, de desejos que fogem às práticas sexuais estabele-

cidas, em uma busca e troca incessante de parceiros, uma ânsia por novidades e produtos eróticos que possibilitem viver a intensidade dessas relações.

Juliana procurava parceiros que se adequassem às suas necessidades e sonhos, ou seja, que não fugissem tanto às práticas sexuais que estava acostumada a encontrar no território da prostituição. “Quando eu ia selecionar as cartas, eu procurava ver as fantasias deles, coisas que eu era capaz de fazer. Procurava o mais simples” (Entrevista com Juliana em 2/2001). Na prostituição, ela se especializou em atender demandas por sexo vaginal e oral.

Os territórios da prostituição e da *Private*, na compreensão de Juliana, distinguem-se pelo tipo de frequentadores e suas demandas. No primeiro, homens de segmentos sociais populares, mas não exclusivamente, são seus principais clientes, uma vez que a mesma frequenta o baixo meretrício no Centro de Fortaleza, o que limita, mas não impede que haja espaço e possibilidades de realização de determinadas práticas sexuais. No segundo, a frequência de indivíduos de diversas condições sociais possibilita, mais ainda, a ampliação do jogo de sedução e fantasias.

Assim, para Juliana, a demanda por certas experiências sexuais é a novidade que a revista tem a lhe oferecer e que a faz restringir os contatos com os correspondentes, pois ela não aceita participar de práticas que considera bizarras e anormais:

(...) Mas, quando eu entrei para essa revista, eu não sabia como era. Porque esses leitores da revista querem realizar fantasias e eu não sabia que era isso. Realizar fantasias com as mulheres deles com outro homem, como já recebi vários convites por telefone [...] Então, é

assim, esse tipo de fantasias que eu não sabia que existia quando me envolvi na revista. A maioria deles só quer mesmo para realizar fantasias. E eu achava que ia arranjar um cara legal, de dinheiro, estribado, como eles mandavam dizer que era empresário, que era isso, que era aquilo e que eu ia só curtir, conhecer lugares, passear (entrevista com Juliana, em 2/2001).

Analisando o conteúdo das cartas no que se refere à construção dos discursos, observamos que é corriqueira a padronização das mensagens textuais e dos depoimentos que, muitas vezes, correspondem a descrições estabelecidas como ideal-típico de homens e de mulheres. No caso dos entrevistados, clientes de prostitutas, o fato de serem os únicos provedores na família implica, na concepção deles, o direito à diversão nos finais de semana; o assentimento da “animalidade sexual e natural” dos homens, confirmando uma sexualidade desenfreada e insaciável. Este fato é corroborado pelo conteúdo de muitas cartas e dos anúncios nos quais predomina a temática da insaciabilidade sexual masculina e a constante busca de aventuras sexuais.

Os anunciantes assemelham-se, ainda, na utilização dos principais adjetivos que podem chamar a atenção do leitor e facilitar a elaboração do texto, parecendo ser um fator mais relacionado a padrões de anúncio. Os aspectos valorativos relacionados ao “caráter e ao corpo do anunciante”, ou seja, aos “kits de perfis-padrão” (ROLNIK, 1997), se adaptam às últimas ofertas e modas colocadas à disposição no mercado do fetichismo.

Os “kits de perfis-padrão” são estilos de vida, de comportamentos produzidos para serem consumidos por quaisquer indivíduos nas sociedades

modernas ocidentais. Ter um corpo “durinho”, ser “quase loira”, “linda”, “fogosa”, “estilo mulherão ou morena do tchan” são modelos de corpos vendidos a quem se dispõe a modelá-los. Nesse sentido, segundo Rolnik, as implicações da globalização no processo de formação ou de readaptação de identidades levantam o seguinte questionamento:

[...] *A figura moderna da subjetividade, com sua crença na estabilidade e sua referência identitária, agonizante desde o final do século passado, estaria chegando ao fim? Não é tão simples assim: é que a mesma globalização que intensifica as misturas e pulveriza as identidades implica também na produção de kits de perfis-padrão de acordo com cada órbita do mercado, para serem consumidos pelas subjetividades, independentemente de contexto geográfico, nacional, cultural etc. Identidades locais fixas desaparecem para dar lugar a identidades globalizadas flexíveis, que mudam ao sabor dos movimentos do mercado e com igual velocidade (ROLNIK, 1997: 20).*

Identidades são constantemente recriadas, repetidas, copiadas e readaptadas aos novos e tão velhos discursos de mudança e flexibilidade dos modos de ser homem e de ser mulher. Já não são apenas os meios de comunicação que os descrevem, pois há a absorção de “kits de perfis-padrão” pelos missivistas, adaptando-os ao seu bel-prazer no momento em que se descrevem nas cartas e nos jornais.

Trabalhar com cartas de correspondentes da *Private* nos chama atenção para alguns aspectos re-

levantes. Um deles refere-se aos questionamentos acerca da internet como sendo o meio de comunicação por excelência que tornaria o ato de escrever obsoleto. Entretanto, um dado se contrapõe a estas cartas, apenas um correspondente perguntou se Juliana “teclava” (linguagem específica dos que se correspondem pela *internet*), fato que poderia facilitar e agilizar a comunicação entre eles. Apesar da grande divulgação, a informática ainda é um luxo restrito a poucos. Escrever cartas, mesmo diante de todas as dificuldades de lidar com a escrita, é uma atividade de fácil acesso a qualquer pessoa, desde que alfabetizada. Vejamos, a seguir, alguns trechos:

Não me furto de deixar transparente a sinceridade e honestidade em minhas intenções para contigo. Nesta troca de missivas pois curto muito escrever e receber cartas. Muitas amizades foram feitas por essa via de comunicação e pretendo tê-la como a minha mais recente amiga. Mas isso é claro, vai depender de você na avaliação feita sobre a impressão que deixo neste contato (G., Rio de Janeiro, 1/1998).

Bom, Juliana, gosto muito de escrever, adoro enviar cartas (e ter resposta, é claro), por isso escrevo muito. Mas é que sou uma pessoa muito transparente e comunicativa. Sei o que, como e quando se quero algo. E ponto final. Minha intuição me disse por diversas vezes que eu deveria escrever-lhe. E aqui estou eu, me ‘abrindo’ novamente, na esperança de conhecer novas e interessantes amizades, no anseio de que você seja uma nova e bela amizade; e agradeço a você,

a seu anúncio por isso (P., Brasília, 5/1998).

Adorei sua carta e voce. Voce é uma pessoa exuberante. Confesso que fiquei excitado ao vê-la na foto. Devo estar indo à Fortaleza em junho. Até lá, gostaria ainda de manter contato via carta e trocar fotos com voce. Confesso que adoro receber fotos, me excita muito. Depois de conhecê-la pessoalmente, daí já não funciona do mesmo modo. As fotos já não provocam impacto e não podemos mais fantasiar... Não é mesmo? (L. B., São Paulo, 3/1998).

Enfim, as cartas possuem características que a *internet* não tem como substituir: a ânsia da espera pela resposta que não se dá em tempo virtual; a letra; o papel de carta e o envelope que são identificadores de sentimento, esmero e dedicação de uma prática que se imaginava com os dias contados. Correspondências via correio postal e *internet* são dois meios de comunicação, duas técnicas distintas que convivem em um mesmo período histórico sem que, necessariamente, uma transforme a outra em atividade obsoleta ou retire suas respectivas especificidades e atrativos.

Nas duas primeiras cartas destacadas, os anunciantes dão ênfase ao aspecto “fazer amizade” por meio da *Private*, prática que tornaram habitual. Da mesma forma, também apresentam dúvida e reservadamente suas intenções, afirmando “sinceridade”, “honestidade” e “transparência”. O jogo de palavras e as adjetivações pessoais padronizadas têm como estratégia seduzir e escamotear os objetivos finais, quem sabe, adiando o momento de revelar-se como realmente o são.

Na última carta destacada, diferentemente das anteriores, o missivista vai direto ao assunto, afirmando gostar de escrever e receber cartas e fotos, que perdem o poder de seduzi-lo ao conhecer o missivista. Dessa forma, ele denota uma prática constante de corresponder-se e, assim, alimentar seu imaginário e suas fantasias sobre seus prováveis correspondentes.

Observamos ainda que, dada a variedade de profissões informadas pelos anunciantes, não seria difícil o acesso de grande parte deles à correspondência eletrônica. Dos duzentos correspondentes, apenas 55 indicaram suas [prováveis] atividades ou profissões, identificando-se como publicitário/jornalista, empresário/executivo, engenheiro, advogado, professor universitário, biólogo, químico, fotógrafo, piloto civil, instrutor de auto-escola, investigador, técnico em eletrônica, eletricista, enfermeiro, militar, controlador contábil, bancário, comerciante, médico, psicólogo, diretor de rádio, músico, funcionário público, modelo/manequim, programador. É importante lembrarmos que as estratégias de sedução são constantemente acionadas para chamar a atenção do leitor, sendo que uma delas é assumir uma profissão ou atividade que possa indicar status, poder, jovialidade; o que não quer dizer que muitos também apresentem atividades que não são reconhecidas e prestigiadas, conforme se pode ver a seguir:

Tenho 28 anos, 1,80m, solteiro, ótimo nível, de bem com a vida. Sou executivo de uma multinacional, e por causa de compromissos, minha vida social é pouco intensa (M., São Paulo, 4/1998).

Tenho 42 anos, 1,82m, 90kg, divorciado, empresário do ramo turístico com

várias lojas pelo Brasil. Viajo muito ao exterior e também pelo Brasil (L. B., São Paulo, 2/1998).

Senti igualmente ter muito em comum, pois como vocês tenho alto nível social e cultural, excelente condição físico, e principalmente discrição e responsabilidade pois, ocupo cargo em empresa pública (Dr. C., São Sebastião-SP, 3/1998).

As missivas dos correspondentes de Juliana sugerem a plasticidade das ofertas e demandas por serviços sexuais e, mesmo, como seus anunciantes afirmam, a busca por “compromissos sérios”, utilizando um veículo de comunicação de massa, como a revista, que circula facilmente por todos os segmentos sociais, o que se pode comprovar nos textos seguintes:

Estou escrevendo novamente por que estou muito interessado em conhece-la melhor seja por carta ou pessoalmente. No anuncio você pede um homem sincero e eu estou sendo contigo mais do que já sou ao natural, você sabe fazer tudo da forma mais correta, não mostrou o rosto e deve ter deixado muitos homens curiosos e anciosos [...]. Sei que você deve ter recebido centenas de cartas, mas por favor me de um pouquinho só de atenção o minimo que seja. Faça a vontade de um homem sincero acima de tudo e que esta procurando uma mulher solitária, sincera. Não precisa ser bela seja você mesma e eu te darei meu mundo (F., Porto Alegre, 5/1998).

Iniciar uma correspondência e garantir sua continuidade requer o acionamento de estratégias de sedução e de *marketing* pessoal, como afirmar ter a intenção de “manter relações de amizade ou estar à procura de compromissos sérios”. Para tanto, apresentar-se como uma pessoa “honesta, transparente, sincera, sem vícios”, dentre outros argumentos, pode ser meio caminho percorrido.

Para chegar à meta final, descrever-se como homem ou mulher financeiramente estável e com idade, corpo e profissão dentro do que é esperado pelos que freqüentam a revista amplia a possibilidade e a expectativa de encontrar o homem ou a mulher dentro do “*kit* de perfil-padrão” encomendado “aos céus!”. Na interpretação de Nolasco,

Uma das implicações dessa dinâmica é a construção de relacionamentos concentrados no sexo de baixa emoção e alta intensidade. A exemplo disso, temos uma infinidade de revistas masculinas, repletas de fotos sensuais e pornográficas, em que mulheres, ou homens, são objetos de desejo, mas não de amor (NOLASCO, 1997: 25).

Orientada por um freqüentador da Revista, Juliana também soube acionar estratégias que a tornaram misteriosa e sedutora, a ponto de levar seus pretendentes a imaginá-la como eles queriam que ela fosse. Em uma foto de corpo inteiro, usando maiô e roupão, Juliana não revelou seu rosto; apenas deixou entrever um discreto sorriso, o que fez por merecer elogios como os que se seguem:

Causou-me encantamento a sua maneira de se expressar e de se colocar em uma

REVISTA DE SEXO. Tem você uma impecável plástica e uma forma delicada e sensível de procurar seu algo mais [...]. Pareceu-me que estava vendo um lírio florescendo no meio do lodo e perfumando tudo em sua volta, o seu habitat. Longe de mim em depreciar ou julgar os assinantes da revista, sejam eles homens ou mulheres. Como sabemos é uma revista onde cada um expressa o que quer e como lhe convém. Mas você foi diferente e bem sutil – seu corpo desnudo (o qual é belo), sem rosto exposto (J. B., Rio de Janeiro, 1/1998).

Posteriormente, em outra foto de corpo e rosto, desfizeram-se a magia e o mistério iniciais, decepcionando alguns de seus admiradores. Um dos correspondentes que Juliana conheceu por meio da revista *Private* resolveu encerrar a “relação de amizade” e os planos de viagem para um novo encontro – os dois primeiros haviam acontecido em Fortaleza –, queixando-se, por telefone, que ela não deveria ter se exposto da forma como fizera.

Magia, mistério, sedução, sonhos e fantasias misturam-se e se tornam fundamentais nesse jogo de conquistas. As ofertas de devaneios criam um clima de encantamento que deve ser prolongado ao máximo possível, a fim de evitar a rotina que impede a vivência de algumas fantasias.

Podemos observar também o devaneio no momento de escrever as cartas. Nelas, os correspondentes da *Private* utilizam uma diversidade de papel de carta e de envelope, assim como dedicam certo tempo em seu processo de elaboração. Os envelopes, por exemplo, variam: há os característicos de

carta pessoal padrão, identificados pelas cores verde e amarela em suas extremidades; os brancos e amarelos; os de uso mais restrito ao serviço público e a escritórios, em amarelo e marrom, afinal, muitos dos remetentes devem passar a maior parte do dia em seus locais de trabalho.

A sobrescrita de alguns envelopes é datilografada ou digitada; outros portam a própria letra do correspondente; em outros, possivelmente os missivistas pedem a quem possui uma caligrafia considerada mais elaborada para subscrever. Alguns usam carimbos pessoais como forma de demarcar seu próprio espaço e cargo em determinada empresa. A identificação pessoal também varia: o nome completo, apenas o prenome, iniciais, codinome, ou somente endereço ou caixa postal. O tamanho e o formato dos envelopes variam conforme seu conteúdo.

Com relação ao material existente nos envelopes, identificamos basicamente quatro tipos: a carta propriamente dita, as fotos ou cópias xerográficas de fotos, fragmentos de papel com lembretes e cartão de visita pessoal que identifica o correspondente, seu cargo e a empresa; e, em alguns casos, segundo depoimento de Juliana, dinheiro para a compra de passagem de ônibus para que ela fosse ao encontro do missivista.

O tipo de papel utilizado na elaboração da carta também tem uma certa variação. Para escrever as cartas, usam desde o transparente, fino e com pauta ao papel ofício de vários tamanhos e cores; folhas de cadernos, grandes e pequenas; receituários para prescrição de remédios; papéis com timbre de empresas; e fragmentos de papel de caderno. Dependendo da urgência de uma resposta, alguns utilizam telegramas; não é usual, mas ajuda a agilizar o contato e o encontro, quando não se dispõe ainda do telefone do outro ou se um dos dois se encontra em trânsito.

Sobre o esmero na elaboração das cartas, encontramos de tudo um pouco, ou seja, desde a carta mais formal, contendo pedidos de desculpas por estar tratando Juliana com certa informalidade, apesar de não a conhecer, até desenhos de rosas e corações; cartas escritas com canetas coloridas; poesias; imagens de casais, recortadas de revistas, em posição “desinibida” e explícita.

A expectativa quanto à possibilidade de retorno da carta enviada leva alguns missivistas a darem informações sobre como economizar com a postagem, indicando que Juliana escreva no envelope tratar-se de carta social, o que lhe custará apenas R\$ 0,01 (um centavo). [J., Recife-PE, 5/1998].

Destacamos também as descrições que missivistas e anunciantes dos classificados fazem de si para o outro. Em um primeiro momento, a descrição elaborada é dele para ele mesmo, pois anunciantes e correspondentes da revista forjam imagens ideais de como gostariam de ser e, muitas vezes, se auto-recriam, ressaltando qualificativos que, acreditam, agradaria a qualquer homem e ou mulher. Ao mesmo tempo é também uma representação de si para o outro, que espera uma identificação com o perfil que está sendo apresentado.

Ironicamente, podemos afirmar ser este um encontro de “almas gêmeas” globalizadas e globalizantes, engendradas a partir da identificação de “kits de perfis-padrão” fornecidos pelo mercado capitalista, no momento em que se pensa ou imagina estar ocorrendo uma transformação qualitativa nas novas gerações, que poderia levar ao surgimento de novos homens e mulheres. Segundo Rolnik,

Essa nova situação, no entanto, não implica forçosamente o abandono da referência identitária. As subjetividades

tendem a insistir em sua figura moderna, ignorando as forças que as constituem e as desestabilizam por todos os lados, para organizar-se em torno de uma representação de si dada a priori, mesmo que, na atualidade, não seja sempre a mesma essa representação (ROLNIK, 1997: 20).

Essas descrições que se amoldam aos perfis-padrão se encontram nas cartas de forma explícita. Entretanto, somente após a leitura mais atenta desse material é que percebemos as prováveis armadilhas que poderiam conter as sedutoras apresentações ou identidades *prêt-à-porter* – prontas para o consumo imediato do outro. São perfis com os quais os indivíduos “se vestem”, amoldando um estilo e uma personalidade que vêm colados “gratuitamente” à sua nova pele. Nas palavras de um missivista: “O perfil que você busca, me encaixo totalmente porque sou muito parecido com o ator “Antonio Fagundes”, separado e moro sozinho, professor universitário” (P., São Paulo, 13/1/1998).

Por fim, é possível encontrar nas cartas, descrições referentes ao pênis cujos qualificativos indicam virilidade, tamanho e potência. Porém, como os classificados eróticos de jornais são veículos de comunicação abertos e acessíveis ao público, certamente os anunciantes são orientados para não utilizar linguagem muito explícita. Quando muito, podemos observar descrições relativas ao fato de ser “bem-dotado”, “viril” ou “superviril”.

No caso dos clientes de prostitutas entrevistados, não há menção direta ao pênis nas referências que fazem à sua masculinidade. Entretanto, ressaltam-na em alusões à obrigatoriedade de uma iniciação sexual precoce, à necessidade de ter outras, além

da esposa ou namorada e à crença em uma “sexualidade animal” e insaciável. Assim, o fato de não se referirem ao pênis pode sugerir uma inibição na relação pesquisadora-pesquisado, que se traduz em um discurso cauteloso por parte deles.

Diferentemente nas cartas, por serem documentos mais íntimos endereçados a determinados indivíduos, há maior liberdade de expressão e de uso de adjetivos. Por meio das correspondências é possível, inclusive, enviar fotos e/ou falar do tamanho do pênis e da experiência sexual do missivista.

Ser “bem-dotado”, “viril” ou ainda ter “ereção prolongada e farta” parece estar em consonância com a idéia de que tamanho e desempenho influiriam na decisão de Juliana, ou de outros anunciantes e leitores, no momento de selecionar o missivista com quem se corresponder. Assim, em suas descrições, muitos não esquecem de apresentar seu “companheiro inseparável”, destacando suas “melhores referências”: “bem-dotado e farta ejaculação”; “ereção prolongada e ejaculação retardada”; “super bem-dotado”; “vasectomizado”; “um belo instrumento”; “totalmente depilado e com farta ejaculação”; “viril”, “superpotente”.

O “certificado de garantia” de perfeito funcionamento do “companheiro”, do “instrumento”, do “mastro”, do “dote” e do “pau”, como se reportam muitos dos missivistas ao seu pênis, não poderia estar completo caso faltassem referências às suas dimensões: 18x6cm; 18x8cm; 21x4,5cm; 20x5cm; 19x14cm; 19x11cm; 16x13cm; 14 de pinto; 22,5x13,5cm; 18x7cm; 25,5x6,5cm; 20cm; 18cm; 25x8cm. Segundo Taylor,

O importante acerca do pênis humano não é sua capacidade de fertilização mecânica quando ereto, mas sua visibi-

lidade quando flácido. Vários métodos de alongamento de pênis são usados em todo o mundo, mas nenhum, nem mesmo a atual técnica cirúrgica de aumento de pênis, tem muito efeito sobre o tamanho da ereção. Nos levantamentos atuais que buscam as razões de os homens se submeterem à cirurgia para aumentar o pênis, pouquíssimos respondentes citam pressão de um parceiro heterossexual, como a esposa. Os homens que se submetem a essa operação não estão muito interessados no prazer sexual, mas no respeito pelos outros homens. Ter o pênis grande é parte da competição entre os homens e, talvez, aproxime-os. Mesmo assim, não quero dizer com isso que as preferências femininas não tiveram qualquer peso na evolução de pênis maiores nos seres humanos (TAYLOR, 1997: 24).

As medidas encontradas nas cartas refletem a preocupação com a performance sexual, a competição entre os homens e, em muitos casos, a exibição do “instrumento”. Dessa forma, as descrições do pênis e do corpo são feitas como se fossem duas entidades totalmente independentes e separáveis.

[...] É tamanha a importância que os homens dão a seus genitais que se referem aos mesmos não como parte do corpo, mas como um outro. A partir dessa dissociação, os homens passarão a ser controlados pela estimulação dirigida especificamente para a ereção de seus genitais, definindo uma prática sexual

limitada com a qual devem se identificar (NOLASCO, 1999: 41)

Juliana recebeu correspondência na qual se encontrava uma cópia da foto colorida 3x4 de um pênis ereto. A foto estava localizada no canto superior esquerdo da página, cujo conteúdo descreve “ambos” – corpo e pênis:

[...] 34 anos, aparentando bem menos, 1.77alt, 80kg, moreno claro (bronzeadado), sou naturista, uso barba e bigode aparados [...] e tenho um penes de 22,5 x 13,5, com muito esperma, ereção prolongada [...] e VASECTONIZADO o que traz tranqüilidade para minha parceira e sou adepto do sexo seguro (preservativo) (Dr. C, São José dos Campos-SP, 8/3/1998).

Outro missivista apresenta a si e a seu “companheiro”, que reage ao ver uma mulher do tipo de Juliana:

– Sou um homem bem humorado, muito alegre, tesudo e companheiro.

– Sou muito sacana c/ mulheres. Tenho uma energia sexual incrível e o “meu companheiro” muito grande e sacana, passa a grande parte do tempo em riste, principalmente quando vê uma mulher como você (M., Belo Horizonte-MG, 22/6/1998).

Mas, os que omitem seus “dotes”, por que o fazem? O segredo será ainda a alma do negócio, quer dizer, da sedução? Ou há alguma espécie de desencorajamento diante do risco de o tamanho do pênis não

corresponder àquele que satisfaça a si mesmo e a mulheres e homens, conforme as fantasias disseminadas?

Em muitos casos, os qualificativos reaparecem justificando ou maquiando o tamanho ou a falta de dispositivos considerados essenciais nesse jogo: “Tenho o dote de 16x13cm de espessura, pequeno mais gostoso” (M., São Paulo-SP, 27/1/1998). O intitulado “Gato solitário” prossegue descrevendo o que é capaz de fazer com seu “pauzinho”, como ele mesmo referiu na carta.

Em inúmeras outras cartas, há descrições pormenorizadas, em linguagem vulgar, daquilo que os missivistas gostariam de fazer com Juliana ou, ainda, da reação deles ao ler ou se deparar com sua foto na *Private*. Dentre as duzentas cartas analisadas, apenas 27 fizeram referência ao pênis – forma de compreender as sexualidades, tanto masculinas quanto femininas, centradas nos órgãos sexuais –, denotando a dificuldade de romper com o paradigma de virilidade. Em maior número, se encontram os que afirmam procurar “relações de amizade” ou “compromisso sério”, como ilustra este trecho:

Eu nunca escrevi para um anúncio da PRIVATE, o melhor você e a primeira pessoa para quem eu escrevo eu não procuro apenas séquisso procura ago mas sou tímido porém muito sincero sou muito romântico um sonhador que espera um dia com seguir encontrar minha alma gêmea (R. S., Ituiutaba-MG, 12/4/1998).

É visível a dificuldade de se expressar e de escrever do leitor. Esses aspectos revelam o desejo do missivista de manter contato com outros anunciantes, pois se identifica não como correspondente, mas

como leitor assíduo não interessado em sexo, como afirma, mas que procura algo que sua timidez o impede de dizer: a qualidade de ser sincero ajuda-o a dizer o que gostaria de encontrar.

Missivistas, anunciantes dos classificados eróticos e clientes de prostitutas que não conseguem enquadrar-se nos perfis-padrão, tão repetitivamente citados nas descrições, distinguem-se em vários aspectos. São identificados por meio da escrita e da caligrafia pobres e frágeis de argumentos; pela elaboração de um perfil que confirma a ausência de situação financeira e formação escolar mais sólida; ou, ao enviar fotos ou outros indícios, revelando um perfil diferente do que o leitor habitualmente encontra.

No caso da prostituição, Juliana reforça este aspecto referindo-se ao fato de não ter tornado hábito sair com mais de três homens em uma noite. Ao fazer seus primeiros contatos com um cliente, procura transformá-lo em mais um “amigo” com quem ela possa contar. Assim, caracteriza-se também uma distinção no padrão de homens frequentadores de prostíbulos.

Dessa forma, a sedução pode se restringir “às ridículas e mal traçadas linhas” de uma carta ou de um anúncio ou, ainda, à “generosidade” de um cliente. É evidente que não há como negar a padronização das mensagens e comportamentos geralmente copiados e “colados à pele e ao caráter” do sujeito, fazendo surgir um outro diferente daquele que realmente é, e facilitando a complexa tarefa de elaboração de um perfil, principalmente quando se trata de mostrar a si mesmo:

Mesmo sendo um pouco difícil traçarmos o próprio perfil, criar uma auto-imagem ou até mesmo transcrever para os demais o que poderá ser interessante,

posso lhe assegurar que sou uma pessoa calma, de gostos simples, bastante sensível, perseverante, que sabe usar a sabedoria da tolerância, porém, às vezes tenho que me policiar para não ser confundido com uma pessoa exigente, pelo motivo de em determinadas situações não aceitar ser tido como “BABACA”, não compartilhar com ocorrências desagradáveis, hostis, etc. (J. A., Salvador-Ba, 14/9/1998).

Entretanto, os que se identificam com anúncios não enquadrados nos kits padronizados também possuem espaço garantido em meio à diversidade de oferta e demanda publicada nos territórios em que a sexualidade e as fantasias sexuais são o ponto alto do encontro.

Nas cartas, os missivistas que não se encaixam no perfil-padrão imposto socialmente antevêem a impossibilidade de Juliana vir a se interessar por eles, devido a sua condição financeira, física ou social. Mas quem não arrisca...

Gostaria muito de conhecer você, mas estou desempregado.

Sou moreno pardo, mt. 1,67, 68 quilos, 29 anos, não sou bonito mas tenho um coração cheio de amor, carinho e amizade para dar para você (J.C.S., Itaquaquecetuba-SP, 4/5/1998).

É o caso também do missivista que sobreescreve o envelope da seguinte forma: “Av. Cruzeiro do Sul, n. 2630, B. Santana, SP Condomínio: Carandiru Bloco 07, apto. 403-I”, e diz:

Com imenso respeito tomei a liberdade de lhe escrever.

Peço a você, por favor, que não me discrimine, pois estamos em mundos diferentes.

Mas sou um homem normal, carinhoso, dedicado, sigiloso e sincêro.

Gostaria muito de fazer um laço de amizade, desde que você não tenha preconceito.

Estou privado de minha liberdade, estou aqui, na casa de detenção de S. P.

A solidão é a rotina do dia a dia, dói muito a dor da solidão, somente você pode curar esta dor [...].

Juliana, me ajude acabar com essa tristeza, você não imagina o valor que tem um homem que se encontra atrás das grades de uma prisão (D.C., São Paulo-SP, 26/4/1998).

Esses casos ilustram a tentativa de sedução, mesmo em condições adversas que dificilmente comoveriam Juliana a ponto de levá-la a manter correspondência com eles. Afinal, o que faz com que homens que se encontram em situações semelhantes a essas, consideradas de exclusão dos padrões valorizados pela sociedade, se exponham enviando correspondência para anunciantes por meio de revistas como a *Private*?

Algumas hipóteses podem ser levantadas: o espírito de aventura, a solidão, as fantasias, o desconhecimento do público que frequenta a revista, a esperança de encontrar sua “cara-metade”. Além do,

Não existe objeto sexual “instintivamente adequado ao desejo” ou vice-versa, como reitera a psicanálise. Todo objeto de desejo é produto da linguagem que

aponta para o que “é digno de ser desejado” e para o que “deve ser desprezado” ou tido como indiferente; como incapaz de despertar excitação erótica (COSTA, 1992: 28).

Outro caso, desta vez de um missivista de Cuiabá, pode ajudar a compreendermos a dificuldade de encontrar reciprocidade de interesses. Temporariamente residindo em São Paulo, segundo diz, para fazer um curso de instrutor de auto-escola, o correspondente descreve o fato de ter sido abandonado por sua esposa e ter de cuidar sozinho dos dois filhos do casal; também fala da forma como manteve contato com a *Private*. “Encontrei uma revista, a qual encontrei o seu endereço que gostei do seu anúncio, olha eu não sei, acredito que foi Deus quem mandou aquele colega mir mostrar o seu endereço; falei para ele a minha situação que eu mir encontro” (E. R., São Paulo-SP, 6/2/1998).

Tanto o desempregado quanto o instrutor de auto-escola enviaram fotos. O procedimento de antecipar o envio de fotos ou cópias de fotos, de corpo inteiro ou 3x4, só do rosto ou do pênis tem a intenção, quem sabe, de seduzir ou convencer o leitor com algo que os identifique, ou por considerar que não ficou suficientemente esclarecido na carta, mas seria complementado pelo argumento visual.

Talvez este não seja o caso dos dois correspondentes citados anteriormente. O rapaz pardo registra o fato de se encontrar desempregado, mas não revela ser paraplégico; assim como o instrutor de auto-escola não se identifica como um homem negro. Ambos enviaram fotografias, respectivamente, de corpo inteiro e 3x4, nas quais esses detalhes são visíveis, mas não considerados pelos missivistas. Presumimos que não os tenham descrito por

fugirem aos padrões de beleza de nossa sociedade ou, talvez, como forma de minimizar a situação, fazendo-a parecer menos merecedora de atenção. Segundo Rolnik,

É a desestabilização exacerbada de um lado e, de outro, a persistência da referência identitária, acenando com o perigo de se virar um nada, caso não se consiga produzir o perfil requerido para gravitar em alguma órbita do mercado. A combinação desses dois fatores faz com que os vazios de sentido sejam insuportáveis. É que eles são vividos como esvaziamento da própria subjetividade e não de uma de suas figuras – ou seja, como efeito de uma falta, relativamente à imagem completa de uma suposta identidade, e não como efeito de uma proliferação de forças que excedem os atuais contornos da subjetividade e a impelem a tornar-se outra (ROLNIK, 1997: 21).

O registro da diferença, percebido por meio de informação textual ou visual, nas cartas, levanta algumas questões fundamentais para que possamos compreender melhor o diverso. Assim, buscamos perceber quem é o diferente de quem e a partir de que ponto de vista se pode identificá-lo. Nas palavras de Lins,

*Como tratar o intratável? [...]
É possível, então, tratar a Diferença, tratar o Intratável? Para alguns, só existe um método: tratar a Diferença é compreendê-la como Diverso, inserindo-a,*

finalmente, na modernidade, isentando-a do imaginário da Diferença para encontrar o Diverso da própria Diferença (LINS, 1997: 82-83).

Mas como e onde encontrar o diferente? Para Lins,

[...] ao renunciar ao discurso do “Direito à Diferença”, abre-se mão, simultaneamente, de um lugar que poderia constituir, de fato, um espaço privilegiado. Resta saber, com efeito, quem fala? De onde fala? Para quem fala? Quem é o Diferente de quem? O culto exacerbado da Diferença pode condenar o ator à sua história, levando-o a fazer de sua Diferença uma prisão, uma fatalidade, um destino. Ao “proteger” a Diferença, termina-se, na melhor hipótese, por possuí-la e, na pior, por se deixar possuir por ela numa identificação cármica, fatalista (LINS, 1997: 83).

Essas diferenças estão inseridas no tecido social e, de forma mais visível e concreta, em diversos espaços, como os adágios populares identificam: “Quem ama o feio, bonito lhe parece”; “Todo pé tem seu sapato”. Alguns missivistas, porém, levam em consideração essas diferenças quando se referem à realização de suas fantasias, como nos trechos a seguir:

Homens feios...	Pés
Qualquer cor, humildes, simples, discriminados, de 18 a 65 anos, que gostem de comer [...]. Sou viado, solteiro, depilado, tenho cor clara, 45 anos, 75kg, 1,90m e moro só. Escrevam-me roludos de todo o Brasil. Descarto álcool, drogas, SM, bonitos másculos.	Se tem de 18 a 50 anos e pés bonitos ou com algum defeito (dedinho torto, dedinhos gêmeos, quatro ou seis dedos, manca para caminhar), entre em contato. Ajudo na despesa mensal para tê-la comigo. Podólotra.
L., Mato Grosso.	Santa Catarina.
N. 195, s/d, s/p, 2001.	N. 199, p. 110, 2001.

Fonte: Revista *Private*, *Correio Confidencial*.

Como então justificarmos o envio de fotos que denotam o excepcional, o diferente querendo ser aceito como realmente é? Hipoteticamente, podemos afirmar, pela leitura das cartas – partindo do ponto de vista do padrão de homem universal e genérico ou daquele que se encaixa nos “kits de perfis-padrão” –, que o diferente não se descreve utilizando qualificativos mensuráveis como comprimento ou espessura do pênis.

Em geral, o diferente recorre a expressões abstratas, qualitativas tais como: “[...] tenho um coração cheio de amor, carinho e amizade”. (J. C. S., Itaquaquecetuba-SP, 4/5/1998); “[...] sou um homem normal, carinhoso, dedicado, sigiloso e sincêro, sem vício, dono de uma boa índole” (D. C., São Paulo-SP, 26/4/1998.); “não tenho vícios, gosto de fazer amizades” (E. R., São Paulo-SP, 6/2/1998).

Na tentativa de disfarçar ou omitir certas “diferenças” vale tudo. Juliana se reporta ao fato de não poder confiar no que consta nas correspondências e, posteriormente, no que é dito nos contatos mantidos por telefone. Ela própria utiliza o artifício dos “kits de perfis-padrão” ao afirmar, em um dos três anúncios que publicou, ser “solitária, ter apenas 29 anos e ser bastante sincera” (*Private*, 4/1998: 84).

O jogo de sedução e de sensualidade está praticamente centrado nas descrições dos corpos e de sua vitalidade. Por isso é necessário que muitos

apresentem uma idade falsa, compatível com tanto vigor sexual, ou destaquem, com algum orgulho disfarçado, ter certa idade, mas aparentar bem menos:

Ele me ajudava a escolher [a foto para publicar], me emprestou a caixa postal dele, montou o anúncio para mandar para a revista, ele mesmo preencheu. Me ajudou a construir a mensagem, diminuiu a minha idade porque ele achava que eu não ia receber cartas se eu dissesse que tinha a idade que tenho. Na época eu tinha 37, 38 anos. E ele diminuiu uns dez anos da minha idade para poder receber as cartas. Pelo corpo que aparecia na foto, dava para enganar (Entrevista realizada com Juliana em fevereiro de 2001).

Decerto, quando Juliana garante ser sincera e gostar de homens também sinceros, a afirmação não passa de um mero jogo de palavras, que é intrínseco à arte da sedução no grupo que frequenta a *Private*. Da mesma forma, muitos missivistas fazem questão de identificar-se como alguém liberal, porém, a verdadeira extensão do ser liberal vai depender da forma como cada um fantasia e vive essa fantasia. Certamente o ser liberal para alguém que coloca como limite sua heterossexualidade e a não utiliza-

ção de drogas é bem diferente daquele que se coloca à disposição para experiências com casais:

Juliana, essa Revista, tem um grande nº de liberais; por isso, as palavras chegam ao ponto mais erótico, não é mesmo? Mais apesar de ser um homem de espírito bem liberal, não tenho palavras dêsse particular para te dizer, você me compreende? (J. R., Araruana-RJ, 22/1/1998).

Somos realmente casados e verdadeiramente iniciantes. Deixei por conta de meu marido a tarefa de encontrar uma mulher que venha de encontro às nossas pretensões e características. Gostamos de sua proposta e podemos recebe-la em nossa casa. Tomara que venha de fato uma gostosa amizade, beijos (F. e F., Rio de Janeiro, RJ, 22/2/1998).

Sol solteiro, moreno claro pouco queimado de sol, uso óculos, cabelos e olhos castanhos (ficando um pouco grisalhos), 1,75 altura, 85 kilos, 50 anos, signo de peixes, nível superior, formado em teologia, filosofia, fotografo profissional, piloto civil, curto paraquedismo, adoro tudo o que se é belo e gratificante [...] sensível, sentimental, sadio, saudavel, responsavel, higiênico, liberal mas tímido, simpatico, ótima aparência, fogoso, educado, calmo, sem vícios, descarto drogas, adoro curtir a natureza, sincero, meigo, sincero, honesto, franco, leal, sigiloso, discretíssimo, romântico e carinhoso, etc. (A. A. B., São Paulo-SP, 17/3/1998).

Este último caso, dentre outros, revela um perfil de masculinidade que contempla sentimentos e qualidades que geralmente não são manifestados sem que sejam acionadas estratégias como a utilização de adjetivos valorativos de uma masculinidade que se pensa hegemônica. Assim, os qualificativos, nas cartas, aparecem entremeados por outros que se distanciam dessa mesma masculinidade.

A idéia que temos ao fazermos essas leituras é de que sensibilidade e afetividade não podem ser enunciadas sem que se comprometa a virilidade daquele que a descreve. A qualidade de ser “animal”, característica típica do masculino, emerge para equilibrar outras como sensível, sentimental, higiênico e tímido. Observamos, ainda, a ênfase, premeditada ou não, na repetição dos adjetivos, todos com valoração positiva: o missivista se descreve como “sincero, meigo, sincero” e, na mesma linha, reafirma estas características por meio de seus sinônimos “franco e leal”. “[...] Esse jogo permite observar, nitidamente, a coexistência de modelos tradicionais de ser homem e mulher e novas representações sobre o masculino e o feminino, traduzindo-se em múltiplos padrões que competem com os modelos hegemônicos” (GOLDENBERG, 2000: 34).

Em outras palavras, o ser homem nos moldes clássicos absorve bem características que não são, comprovadamente, qualidades novas e nunca experimentadas por homens em outros tempos históricos. Porém, na contemporaneidade, além de haver espaço para expressar-se livremente, por meio de identidades flexíveis, plásticas, torna-se possível apregoar tais sentimentos, principalmente em público e, em determinados momentos, como arma para seduzir e sensibilizar o outro.

Sentimentos reconhecidamente típicos do masculino e do feminino são estimulados a uma convivência na qual há uma fusão entre eles, mas

sem que se percam certos atributos da masculinidade e da feminilidade. O ser homem e o ser mulher, de certa forma, impõem padrões de comportamento; o que não quer dizer que haja uma aceitação passiva, sem questionamentos, de uma única visão de mundo, o que inviabilizaria distintas manifestações de experiências masculinas e femininas.

Mas Juliana priorizava um certo perfil de misivistas: homens que pudessem apontar para a possibilidade de mudança de sua vida, de acordo com os valores que a haviam estimulado a manter correspondência com a *Private*; aliás, essa parece ser a idéia de muitos freqüentadores da revista. Portanto, Juliana também se enquadra no “kit de perfis-padrão” no que se refere à forma como se apresenta em seu anúncio e ao assumir qualificativos utilizados por grande parte dos correspondentes com a intenção de seduzir seus leitores: ser o protótipo do homem e da mulher sedutores:

Esse amigo que me chamou para participar da revista me mostrava muitas cartas de pessoas altamente interessadas nele, homossexuais chamando ele para morar em outro lugar, que tinha uma vida muito boa para oferecer, que era isso, era aquilo, dono de empresa, era empresário. Aí eu pensei: “Sabe de uma coisa, acho que eu vou ver se eu arranjo um empresário também”.

[...] quando eu ia selecionar as cartas, eu procurava ver as fantasias deles, coisas que eu era capaz de fazer. Procurava o mais simples. E pessoas que estavam bem, pessoas mais ou menos e de um nível bem melhor. Porque meu interesse era esse: encontrar uma pessoa, como

eles me prometiam nas cartas, quase todos eles mandavam dizer a profissão, que é isso, que é aquilo, aí isso me interessava muito (Entrevista com Juliana, em 2/2001).

A dinâmica de organização e de funcionamento das demandas dos freqüentadores da revista *Private*, aqui analisados, suscita, ainda, a seguinte discussão: observamos a abertura de espaço para se pensar a pluralidade de manifestações da sexualidade para além daquelas fixadas tão-somente na figura do “casal regular”.

Permanências nas mudanças

A observação dos territórios da *Private* e dos classificados eróticos de jornais (tema de outras discussões e artigos) leva à seguinte confirmação: assim como na atividade prostituinte ambos os territórios são reforçadores dos valores patriarcal, homofóbico, fático e sexista, uma vez que seus freqüentadores acreditam nas afirmações de comportamentos naturalizados para homens e mulheres, perpetuando-os em sua prática cotidiana. Apesar disso, em vários momentos, os freqüentadores desses territórios se encontram na obrigação de conviver com os avanços e direitos conquistados pelas denominadas “minorias”: mulheres, negros, índios e homossexuais.

Entretanto, o território da prostituição é fechado e direcionado ao masculino e à satisfação de suas fantasias. Contrariamente, a *Private* e os classificados eróticos abrem-se à freqüência de homens e de mulheres, independentemente de suas orientações sexuais.

[...] É verdade que essas mudanças implicam a conquista de uma flexibilidade para adaptar-se ao mercado em sua ló-

gica de pulverização e globalização; uma abertura para o tão propalado novo: novos produtos, novas tecnologias, novos paradigmas, novos hábitos etc. Mas isso nada tem a ver com flexibilidade para navegar ao vento dos acontecimentos – transformações das cartografias de forças que esvaziam de sentido as figuras vigentes lançam as subjetividades no estranho e forçam-nas a reconfigurar-se (ROLNIK, 1997: 20-21).

Mesmo dentro dos territórios da *Private* e dos classificados eróticos, a distribuição dos anúncios em colunas separadas distingue cada personalidade em um intermitente jogo de enquadramento e classificação das diferenças. Dessa forma, é possível perceber a convivência de uma multiplicidade de manifestações de fantasias, desejos e expectativas em relação aos possíveis parceiros.

De qualquer modo, heterossexualidade, homossexualidade e bissexualidade transitam entre casais que procuram companheiros ou companheiras que usufruam a experiência de relacionamento sexual com o casal. Assim, mulheres e homens solteiros buscam dentre os frequentadores desses territórios companhia para viver experiências sexuais de alta intensidade e rotatividade. Como escreve Parker,

[...] “entre quatro paredes”, “debaixo do pano” ou em qualquer outra situação na qual se está “oculto” ou “fantasiado”, torna-se possível encontrar uma liberdade de expressão sexual que seria explicitamente proibida “lá fora”, no mundo público. Na liberdade da vida privada, nesses momentos de invisibilidade

social, o brasileiro sugere que tudo pode acontecer, tudo é possível (PARKER, 1991: 69).

São relacionamentos plásticos e flexíveis que transitam nos territórios da sexualidade aqui analisados, possibilitando a coexistência entre aqueles que vivem, aparentemente, relações sancionadas e reguladas – fora deles – naquilo que pode ser exteriorizado, visível.

Dessa forma justifica-se a existência de espaços fechados, mas ao mesmo tempo abertos para aqueles que fogem da dura rotina das classificações, do cotidiano normalizador, moralizador e regulador. Ali, as manifestações são invisíveis ao mundo, com sua lógica binária e estabilizadora, e se podem criar e recriar situações de acordo com fantasias e necessidades de cada um.

Com o intuito de sobreviver à mudança, estratégias são desenvolvidas para o convívio com as sexualidades periféricas, como é o caso das clínicas ou casas de massagem, registradas e oficializadas, mas que escondem as reais especialidades técnicas de seus profissionais. Essas sexualidades deixam entrever um vasto mundo compartilhado por aqueles que desejam encontrar o outro, com o qual se assemelham na sua própria diferença.

Oferecer serviços que atendam a um diferencial exótico misturando-o ao convencional, conforme os anúncios promovem, é um aspecto curioso a se considerar. Dentro de quatro paredes, os desejos ou fantasias represados no cotidiano dão espaço ao que não pode ser vivido ou dito em sociedade.

Esses encontros, não necessária e especificamente, ocorrem em espaços como as conhecidas zonas de prostituição ou motéis. Nos anúncios dos classificados eróticos há a preocupação do anun-

ciante em afirmar que pode se deslocar para atender em hotel, motel, domicílio e local, ou seja, em apartamento, sítio ou chácara, em geral, distante do espaço do lar, da família.

Isso implica dizer que a cisão entre o privado/feminino e o público/masculino persiste, uma vez que o espaço do lar pertence ao feminino; a diversão, o lúdico, o prazer conectado à rua permanecem ligados ao masculino. Mas, de qualquer forma, há uma certa dinamicidade nessa separação, pois observamos grupos que assumem ser formados por pai-mãe-filha, mãe-filha, ou irmãs e, por fim, casais casados que anunciam poder receber em sua própria casa, procurando garantir alguma privacidade. Conforme DaMatta,

A oposição nada tem de estática, de substantiva, de absoluta. Ao contrário, ela é dinâmica e relativa porque, na gramaticalidade dos espaços brasileiros, rua e casa se reproduzem mutuamente, visto que há espaços na rua que podem ser fechados ou apropriados por um grupo, categoria social ou pessoas, tornando-se “casa”, ou seu “ponto”. Neste sentido, a rua pode ter locais ocupados permanentemente por categorias sociais que ali “vivem” como “se estivessem em casa”, como dizemos em linguagem corrente (DAMATTA, 1991: 60-61).

Portanto, estar na rua, mas ao mesmo tempo sentir-se em casa, é peculiar à forma como se organizam os vários grupos que vivenciam a dinâmica das relações sociais. As prostitutas “fazem ponto” em determinados territórios da cidade, assim como os motoristas de táxi e mototaxistas possuem seu

ponto de parada, demarcando espaços onde há o reconhecimento e certa proteção dos que se identificam como seus freqüentadores. Evidencia-se, assim, a necessidade de deixar explícitos os caminhos que devem ser percorridos pelos prováveis parceiros ou companheiros sexuais para que seja possível acontecer o encontro.

A reconfiguração das subjetividades, entretanto, se depara com determinados limites.

Abertura para o novo não envolve necessariamente abertura para o estranho nem tolerância ao desassossego que isso mobiliza e, menos ainda, disposição para criar figuras singulares orientadas pela cartografia desses ventos, tão revoltos na atualidade” (ROLNIK, 1997: 21).

Isso implica falar de estranhar o estrangeiro, de diferenciar o diferente, tendo como referência os perfis-padrão que confirmam as subjetividades binariamente produzidas.

Nesse sentido, percebemos a reprodução contínua de valores – principalmente no campo desta pesquisa – em que o denominado “tripé da masculinidade”⁴ reafirma a continuidade de práticas reforçadoras da predominância dos valores masculinos sobre os femininos. De qualquer modo, este tripé funciona como um dos mecanismos que dão continuidade à produção de sexualidades e de comportamentos, tendo como referência os padrões tradicionais de gênero.

Assim, família, Igreja, escola, empresas e Estado são instituições para as quais os indivíduos – uns mais, outros menos – dedicam incontáveis anos de suas vidas. As marcas da passagem por essas instituições ficam inscritas nos corpos de tal maneira que se torna impossível não reproduzir partes essenciais de organização da estrutura dos papéis de gênero, mesmo considerando que o “[...] peso relativo

e funções [dessas instituições] podem ser diferentes, nas diferentes épocas” (BOURDIEU, 1999: 101).

Podemos afirmar que, quaisquer que sejam os dados utilizados em pesquisas que investiguem as mudanças concernentes às relações de gênero, é possível identificarmos variáveis constantes que perpassam diferentes contextos históricos, reforçando a idéia de “subordinação natural” das mulheres pelos homens.

A forma como a estrutura familiar continua sendo delineada impõe obstáculos ao modo de pensar o masculino e o feminino e suas mais diversas relações, seja na órbita do público ou do privado, seja ao se pensar a conjugalidade, a divisão de tarefas domésticas ou a sexualidade. Espaço e tempo, assim compreendidos, são estruturados em função do feminino e do masculino.

O prostíbulo é um espaço de freqüência e socialização exclusiva do masculino; a *Private* e os classificados eróticos, pelo contrário, são espaços nos quais homens e mulheres homossexuais, heterossexuais, bissexuais ou outras formas de expressão da sexualidade humana transitam sem que tenham de enfrentar constrangimentos por conta de sua orientação ou fantasia sexual.

Mesmo considerando a *Private* e os classificados eróticos como territórios que fogem ao padrão do “casal regular”, observamos distintos espaços separados, não-visíveis à sociedade e de responsabilidade de cada grupo ou indivíduo que procura outros semelhantes. Buscam viver, “na calada do dia ou da noite” – dependendo da disponibilidade dos interessados –, experiências consideradas exóticas, “não-normais”, mas que podem oficialmente existir, utilizando-se de estratégias como os veículos de comunicação registrados e reconhecidos em cartórios – jornais, revistas etc.

Essas “novas tribos” possuem amplo mercado consumidor a ser explorado, e poderosos defensores – empresas de produtos eróticos, casas que facilitam o encontro dos grupos e indivíduos, clínicas de terapia de casais etc. – que lutam pelo direito de existência e de igualdade dos denominados *diferentes* sem, entretanto, borrar oficialmente as fronteiras entre *hetero*, *homo*, *bi* ou outras formas de expressões da sexualidade.

Muitas vezes, mudanças duramente conquistadas ocultam e disfarçam as permanências ou, ainda, impedem que se vislumbre a perpetuação de valores que se escondem nas próprias transformações. Nas palavras de Bourdieu,

As mudanças visíveis de condições ocultas, de fato, a permanência nas posições relativas: a igualização de oportunidades de acesso e índices de representação não deve mascarar as desigualdades que persistem na distribuição entre os diferentes níveis escolares e, simultaneamente, entre as carreiras possíveis [...]. É sabido que o mesmo princípio de divisão é ainda aplicado, dentro de cada disciplina, atribuindo aos homens o mais nobre, o mais sintético, o mais teórico e às mulheres o mais analítico, o mais prático, o menos prestigioso.

A mesma lógica rege o acesso às diferentes profissões e às diferentes posições dentro de cada uma delas: no trabalho, tal como na educação, os progressos das mulheres não devem dissimular os avanços correspondentes dos homens, que fazem com que, com em uma corrida de handicap, a estrutura das distâncias se mantenha (BOURDIEU, 1999: 108-110).

Podemos aplicar este raciocínio a outras esferas do cotidiano de homens e de mulheres, como as relações de conjugalidade e o exercício da sexualidade. No espaço reconfortante do lar, as mulheres são as responsáveis por atividades de organização e funcionamento, dividindo algumas tarefas, com outras mulheres e crianças, o que lhes permite dispor de algum tempo livre. Muitos homens, quando assumem as mesmas tarefas domésticas, deixam claro o caráter provisório da função: apenas uma ajuda ou auxílio; nunca como condição para organização familiar; muitas mulheres reforçam-nas como obrigações naturais para aquelas que não casaram ou não tiveram filhos e “só trabalham fora”.

No que se refere à plasticidade da sexualidade, ou seja, a possibilidade de usufruir o sexo sem vinculá-lo à reprodução, com o casamento, a mulher retoma seu lugar de esposa-mãe-dona de casa, tornando-se, gradativamente, assexuada. Segundo Bourdieu,

Se as estruturas antigas da divisão sexual parecem ainda determinar a direção e a forma das mudanças, é porque, além de estarem objetivadas nos níveis, nas carreiras, nos cargos mais ou menos fortemente sexuados, elas atuam através de três princípios práticos que não só as mulheres, mas também seu próprio ambiente, põem em ação em suas escolhas (BOURDIEU, 1999: 112).

Estar associada à esfera doméstica é um dos princípios que permanecem dentro das mudanças, assim como o fato de a mulher, mesmo assumindo cargos de autoridade sobre os homens, não se sentir ainda à vontade para assumir essa autoridade. É como afirma Pedro:

[...] porque mulher nenhuma gosta de homem que não determina as coisas. Relacionamento nenhum dá certo quando o homem não manda, não determina. A maioria das mulheres gosta de homem que tem autoridade. Elas podem até dividir muitas funções. Às vezes até as mulheres mandam. Mas elas gostam que o homem imponha algumas coisas. E as mulheres não gostam que tenham que determinar, tenham que mandar (entrevista com Pedro, em 2/2002).

E, por fim, cabe ao homem, dentro de sua racionalidade instrumental, o monopólio das máquinas e da tecnologia ligadas às áreas de poder, sobretudo, à da produção. (BOURDIEU, 1999: 112-113).

Considerações finais

Observamos que a hipótese elaborada para o desenvolvimento deste trabalho, assim como o material coletado na pesquisa, apontava para a confirmação das marcas permanentes nas mudanças. Apesar de o território das sexualidades tomado aqui – depoimentos das cartas e da Revista *Private* – em muitos momentos indicar a possibilidade de vivências e experiências de maior abertura nos relacionamentos, o que percebemos foram reproduções reelaboradas e adaptadas às novas necessidades, sem considerar rupturas significativas nas mesmas.

Isto pode ser facilmente notado, considerando-se que ocorreram mudanças fundamentais na esfera do feminino como o acesso das mulheres à educação e ao mundo público do trabalho. Tendo por referência esse contexto, o que temos observado são tentativas de criar modelos de homens e de mu-

lheres que possam se opor aos tradicionais, estabelecendo tipos ideais weberianos, masculinos e femininos, que dificilmente se encontrariam no cotidiano. O que ainda predomina – e que, portanto, deve ser relativizada – é a convivência entre as oposições “tradicional e moderno”, “velho e novo”, que muitas vezes impede a compreensão da permanência do tradicional no moderno e do velho no novo, ou seja, as permanências nas mudanças.

Essa argumentação reforça a idéia de inquestionabilidade dos típicos padrões de relação entre os gêneros, fazendo-os renovar sua dinamicidade. Isto aparece, por exemplo, em dados relativos à ocorrência de violência doméstica, quando o papel de “proprietário da mulher” – filha, irmã, esposa, namorada, sobrinha ou outra –, mesmo sendo combatido, emerge em toda a sua expressividade e atualidade.

Outro caso que pode ilustrar a permanência do modelo tradicional dos papéis fixos de gênero ancora-se na prostituição. Uma análise superficial sobre a “liberação sexual” poderia concluir pela extinção da atividade prostituinte, uma vez que ela não mais seria necessária, em função da liberdade de homens e mulheres de exercerem sua sexualidade como bem lhes aprouvesse. Daí surge a idéia de que, como em um passe de mágica, os comportamentos sexuais dos indivíduos mudariam completamente, adequando-se aos novos padrões estabelecidos pelo que se entende como “liberação sexual”.

No entanto, há uma grande distância entre os conceitos, ou o que se fala, e a experiência cotidiana. A lógica de muitos discursos convive idealmente próxima às representações de mundo criadas como explicação do real.

É fundamental, portanto, rever as afirmações genéricas que querem transformar radical-

mente as relações entre homens e mulheres quando, categoricamente, sustentam que houve mudança na sua forma de relacionamento não só sexual, mas também social e cultural. Não se podem negar essas mudanças; porém, é preciso analisar o passado – não de forma linear e cronológica –, que periodicamente reflete avanços e retrocessos, anuências e rejeições.

Evidenciamos, dessa forma, que as mudanças tão propaladas são apropriadas, quando o são, de diferentes formas e demarcam resistência a determinados modos de ser e viver, como ainda fazem e pensam os freqüentadores de prostíbulos, mas não apenas eles. Ao compreendermos esses dois movimentos – de mudanças e permanências – convivendo lado a lado, entendemos também que padrões de masculinidades e de feminilidades coexistem e coabitam, acionando valores legitimados e de fácil adesão, incorporados tanto nas instituições como nos corpos e na forma de ser homem e de ser mulher.

Notas

- ¹ Juliana e Flávia foram os codinomes utilizados para manter correspondência pela *Private*. Para a pesquisa, optou-se por utilizar o primeiro pseudônimo.
- ² *Revista Private*, Ano XX, n. 22, jul., 2003.
- ³ *Revista Private Collection*, Ano XVII, n. 195, s/d.
- ⁴ Virilidade, trabalho e honra formam a tríade na qual se ancora a masculinidade hegemônica. Ser homem, portanto, implica necessariamente a defesa e a explicitação constante desse tripé, uma vez que a masculinidade nunca é uma aquisição definitiva e está sendo sempre colocada à prova.

Referências Bibliográficas

BADINTER, Elisabeth. *XY: sobre a identidade masculina*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

- BOECHAT, Walter (org.). *O masculino em questão*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- _____. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- CALDAS, Dario (org.). *Homens*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1997.
- COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício: estudos sobre homoerotismo*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.
- COSTA, Moacir. Os dilemas sexuais do homem. In: _____ (coord.). *Amor e sexualidade: a resolução dos preconceitos*. São Paulo: Gente, 1994.
- COSTA, Ronaldo Pamplona et al. *Macho, masculino, homem: a sexualidade, o machismo e a crise de identidade do homem brasileiro*. Porto Alegre: L & PM, 1986.
- _____. *Os onze sexos: as múltiplas faces da sexualidade humana*. São Paulo: Gente, 1994.
- DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua*. Rio de Janeiro: Guanabara/Koogan, 1991.
- DANIEL, Herbert. A síndrome de nossos dias. In: DANIEL, Herbert e PARKER, Richard (orgs.). *AIDS, a terceira epidemia: ensaios e tentativas*. São Paulo: Iglu, 1991.
- HEILBORN, M. Luiza (org.). *Sexualidade: o olhar das ciências sociais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- GOLDENBERG, Mirian (org.). *Os novos desejos: das academias de musculação às agências de encontros*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- LINS, Daniel (org.). *A dominação masculina revisitada*. Campinas-SP: Papyrus, 1998.
- _____. (org.). *Cultura e subjetividade: saberes nômades*. Campinas, SP: Papyrus, 1997.
- LOYOLA, M. Andrea (org.). *A sexualidade nas ciências humanas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.
- MATOS, M. Izilda Santos de. *Meu lar é o botequim: alcoolismo e masculinidade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2000.
- NOLASCO, Sócrates (org.). *A desconstrução do masculino*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- NOLASCO, Sócrates. Um “homem de verdade”. In: CALDAS, Dario. *Homens*. São Paulo: Editora SENAC, 1997.
- NOLASCO, Sócrates. *O mito da masculinidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- PARKER, Richard. *Corpos, prazeres e paixões: a cultura sexual no Brasil contemporâneo*. 2ª edição. São Paulo: Best Seller, 1991.
- RAMOS, Marcelo Silva. Um olhar sobre o masculino: reflexões sobre os papéis e representações sociais do homem na atualidade. In: GOLDENBERG, Mirian (org.). *Os novos desejos: das academias de musculação às agências de encontros*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ROLNIK, Sueli. Toxicômanos de identidade: subjetividade em tempo de globalização. In: LINS, Daniel (org.). *Cultura e subjetividade: saberes nômades*. Campinas-SP: Papyrus, 1997.
- SOUSA, Francisca Ilmar de. *O cliente: o outro lado da prostituição*. 2ª edição. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto; São Paulo: Annablume, 1998.
- TAYLOR, Timothy. *A pré-história do sexo: quatro milhões de anos de cultura sexual*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

Revistas

- Revista *Private* (abr. 1998), n. 156, p. 84.
- Revista *Private* (2001), Correio Confidencial, n. 195, s/p.
- Revista *Private* (2001), Correio Confidencial, n. 199, p. 110.
- Revista *Private* (jul. 2003), ano XX, n. 22, p. 106.
- Revista *Private Collection* (s/d), ano XVII, n. 195.

O DEBATE SOBRE A FELICIDADE NA SOCIEDADE LÍQUIDO-MODERNA

De: Zygmunt BAUMAN

A Arte da Vida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

Por: GEÍSA MATTOS

Doutora em Sociologia. Professora do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará (UFC).

Um dos mais fecundos sociólogos contemporâneos, o polonês radicado na Inglaterra, Zygmunt Bauman, tem se dedicado em sua vasta obra¹ à reflexão sobre a cultura do consumo e suas implicações para a vida humana na sociedade que chama de “líquido-moderna”². Em seu recente livro, *A Arte da Vida*, coloca o foco em um aspecto central para a compreensão de nossa cultura: quais referências e valores fundamentam a busca da felicidade no mundo contemporâneo e que conseqüências estes acarretam para a identidade dos indivíduos e seus relacionamentos sociais.

Em livro também recente, outro sociólogo contemporâneo tratou do mesmo tema, o francês Gilles Lipovetsky (*A Felicidade Paradoxal*, 2007). Os dois se interessam por explorar a relação entre consumo e felicidade, equação que é central para a compreensão que ambos trazem da sociedade atual. Porém, uma diferença fundamental entre ambos é que Lipovetsky não vê de modo necessariamente negativo o que chama de “hiperconsumo”: “Evidentemente, o balanço humano e social da sociedade hipermercantil não é muito lisonjeiro, mas é negativo em todos os pontos? (...) Contra a postura hipócrita de grande parte da crítica do consumo, é preciso reconhecer os elementos de positividade implicados na superficialidade consumista” (LIPOVETSKY, 2007, p. 17).

Esta diferença marca a sociologia humanista de Bauman, pois, para este, os ideais de consumo e vida feliz no mundo capitalista trazem a “insolúvel contradição interna de uma sociedade que estabelece para todos os membros um padrão de felicidade que a maioria destes ‘todos’ é incapaz de alcançar” (p. 38). Para Bauman, a sociologia deve “dar sua própria contribuição na batalha por uma sociedade melhor, mais hospitaleira aos seres humanos e à sua humanidade”³. A contribuição da sociologia, na concepção do autor, está na possibilidade de fazer as pessoas refletirem sobre os valores que adotam e reconhecerem seu potencial de escolha.

Bauman não vê conflito entre o exercício simultâneo dos papéis de sociólogo e de filósofo; por isso, em *A Arte da Vida* combina resultados de pesquisas sociológicas recentes, suas próprias análises de depoimentos de consumidores e das estratégias da publicidade, com um instigante passeio pelas idéias de felicidade presentes nas diversas correntes da filosofia, na sociologia clássica e contemporânea. E ainda escreve com clareza, de forma a ser entendido por um público bem mais amplo do que os leitores da academia. Bauman mostra que é possível fazer tudo isso mostrando erudição e riqueza de interpretação.

Coerente com sua crítica de que “os estudos sociais acadêmicos perderam a ligação com a

agenda pública”⁴, logo no início do livro ele aborda um problema que tem ganhado espaço nessa agenda recentemente: a crítica ao Produto Interno Bruto (PIB) como parâmetro hegemônico para avaliar o desenvolvimento dos países. O PIB mede somente a quantidade de bens e serviços produzidos em uma nação, em um determinado período de tempo, mas não leva em consideração a qualidade, por exemplo, do aproveitamento do tempo pelos seres humanos envolvidos nessa produção⁵.

Como mostra a pesquisa de Michel Rustin⁶, citada por Bauman, o aumento do PIB em países como Grã-Bretanha e Estados Unidos não está associado a um aumento do bem estar subjetivo e sim ao crescimento de casos de depressão e das estatísticas de violência. Um dos motivos apontados pelo autor: “ganhar bastante dinheiro para adquirir bens que só podem ser obtidos em lojas é um ônus pesado sobre o tempo e a energia disponíveis para obter e usufruir bens *não-comerciais* e *não-negociáveis*”, como o amor e a amizade (p. 12).

Bauman cita a pesquisa de Richard Layard⁷ segundo a qual há um limite para que o ganho em termos de conforto e consumo seja capaz de gerar mais bem estar subjetivo. Conforme as estatísticas comparadas por Layard em vários países, os índices de satisfação com a vida só crescem de modo significativo até o ponto em que carência e pobreza são substituídas pela satisfação de necessidades essenciais; e param de subir ou tendem a decrescer quando se ultrapassa certo limite de conforto em termos materiais.

A relação entre consumo e expectativa de felicidade no mundo contemporâneo é amplamente abordada pelo autor na “Introdução”. Em seu estilo ensaístico, chega a uma metáfora exemplar do conceito de felicidade do capitalismo atual: “Um

dos efeitos mais seminais de se igualar a felicidade à compra de mercadorias que se espera que gerem felicidade é afastar a probabilidade de a busca da felicidade um dia chegar ao fim. (...) Na pista da felicidade não existe linha de chegada” (p. 17).

A partir da interpretação de Bauman sobre o depoimento de uma consumidora adolescente⁸, somos levados a compreender que está em jogo no consumo adquirir e manter uma posição social necessariamente *reconhecida* pela sociedade. O certificado de validade do status adquirido, no entanto, tem prazo curto quanto à sensação que proporciona de ser visto como alguém que está “na trilha certa”. Assim, o consumidor precisa voltar às lojas e adquirir os produtos “certos” para o reforço da sensação de estar no “páreo social”. (É interessante que seja de uma adolescente o depoimento examinado pelo autor, já que na sociedade atual o ideal de felicidade é associado à idéia de juventude eterna).

Segundo Bauman, a ausência de felicidade parece ser inadequada, em um mundo onde esta é “facilmente alcançável” pelas promessas do consumo e de transformação da identidade; então se segue em busca do “verdadeiro eu” que se encontraria se utilizasse os meios e habilidades “certos”. “O que de fato é novo é o sonho gêmeo de *fugir do próprio eu e adquirir um novo feito sob encomenda* – e a convicção de que transformar esse sonho em realidade é algo que está ao nosso alcance. Não apenas *uma* opção, mas *a mais fácil*” (p. 24, grifos no original).

A mesma facilidade com que se busca descartar identidades consideradas inadequadas é vivida nos relacionamentos amorosos, como já havia sido descrito pelo autor em *Amor Líquido* (2004). “Compromissos são válidos até que a satisfação desapareça ou caia abaixo de um padrão aceitável – e nem um instante a mais” (p. 26). O ideal dos tempos

líquido-modernos é o Super Homem ou Homem Superior de Nietzsche, na interpretação de Bauman: “o grande mestre da arte da auto-afirmação, capaz de se evadir ou escapar de todos os grilhões que restringem a maioria dos mortais comuns”.

A questão de fundo com a qual o autor se depara, no primeiro capítulo do livro (“As Misérias da Felicidade”), concordando com Kant, é que não é possível chegar a uma conclusão ao mesmo tempo definitiva e consistente do que seja felicidade. Pois, como também constata Bauman, “a felicidade de uma pessoa pode ser bem difícil de distinguir do horror de outra” (p. 39).

Neste ponto poderíamos colocar em xeque a crítica da sociedade de consumo feita pelo próprio autor nas 32 páginas que constituem a sua “Introdução”. Se a felicidade é subjetiva e cultural, com quais parâmetros podemos fazer a crítica dos valores da sociedade atual? Bauman nos dá elementos para admitir que a sociedade ocidental “universaliza” um dado conceito de felicidade como busca ansiosa, permanente, insaciável, baseada na competição e no desejo de *parecer* melhor do que os outros, no simulacro de um ideal sempre almejado e nunca conquistado, senão por fugazes instantes do consumo de um bem ou de uma relação amorosa, esta destinada a ser substituída logo que apareçam os primeiros sinais de insatisfação.

Porém, para fundamentar sua crítica, ele faz um exame dos ideais de felicidade presentes nos filósofos clássicos e estoicos, demonstrando que, longe de ser intrínseco à espécie humana, o ideal de felicidade atual foi sendo elaborado historicamente a partir da ascensão da burguesia. Com ela, veio aparecer “uma característica quase universal da vida moderna: a tensão entre dois valores, segurança e liberdade, igualmente cobiçados e indispensáveis a

uma vida feliz – mas, que pena, assustadoramente difíceis de conciliar e usufruir conjuntamente” (p. 65).

Nesta última passagem, Bauman parece ver como universal uma tensão que, conforme ele mesmo demonstra ao longo do livro, é específica do ideal de felicidade no mundo capitalista. Segurança e liberdade podem não ser contraditórias em outras culturas, onde estas mesmas palavras têm outros significados. Segurança para os hindus, por exemplo, não significa apego a valores materiais; ao contrário, é o contato com a Divindade presente em cada um que fortalece a noção de sentir-se seguro e, ao mesmo tempo, livre de toda dependência das circunstâncias externas para sentir bem estar.

Embora não faça referência à cultura hindu, uma visão parecida é encontrada por Bauman nos filósofos representantes do estoicismo, os quais advogam que a verdadeira felicidade só pode ser sentida voltando-se para dentro de si mesmo. Como resumiu Pascal, citado pelo autor: “A causa única da infelicidade do homem é que ele não sabe como ficar quieto em seu quarto” (p. 51).

No mundo capitalista atual, ao contrário, como mostra Bauman, o indivíduo é prisioneiro do olhar do Outro, e só se sente seguro e “bem” se estiver “melhor”, se for “invejado”, “apreciado”. O autor mostra que o consumo é associado ao sentimento de pertença a uma categoria exclusiva, distintivo de bom gosto, discernimento e *savoir-faire* (p. 34). A felicidade, construída dessa maneira, “exige que se pareça estar sempre à frente dos competidores” (p. 36). Tendo sempre o “outro” como referência, a felicidade é obtida por provocar em alguém sentimentos de superioridade.

Como nos convence o autor, guiar-se pelo olhar do Outro frequentemente gera frustração e ressentimento: “rancor causado pelo impulso

desesperado de evitar a autodepreciação e o autodesprezo” (p. 37). Então, explodem os ódios recíprocos, estimulados pelo medo e pela competição.

O tom pessimista do retrato que faz Bauman da sociedade contemporânea, embora seja bastante convincente, pode ser questionado sob alguns aspectos. Se aceitarmos a sua tese de que a modernidade passou de uma fase “sólida” – na qual as identidades eram projetos “para toda a vida” – para uma fase “líquida”, onde os sujeitos têm a sensação de poder sempre “começar do zero” e mudar tudo, podemos relativizar sua própria crítica à idéia de que “identidades flexíveis” seriam outro nome para “pusilanimidade”, como ele assevera (p. 91). No segundo capítulo do livro (“Nós, os artistas da vida”), ele faz a crítica da “arte da vida” contemporânea por esta refletir essa ausência de sentido permanente. “Este novo tipo de arte promete uma longa corrente, aparentemente infinita, de futuras alegrias” (p. 100); ao contrário de um “projeto de vida” tal como pensado por Sartre, que estimulou a geração de Bauman em suas conquistas, a juventude atual não tem projetos de longo prazo. “A volatilidade, vulnerabilidade e fragilidade de toda e qualquer identidade coloca sobre os ombros daquele que busca uma identidade o dever de desincumbir-se diariamente das tarefas da *identificação*” (p. 105).

Ora, podemos ver a flexibilidade como um direito conquistado com a modernidade. Neste sentido, há positividade em tomar a arte da vida como arte de recriar-se permanentemente; de não estar definido de “uma vez por todas”, de renovar sempre nosso espírito jovem. O problema, responderia o autor, é que a mudança permanente nos é *imposta* como mais uma “*necessidade de consumo*”. E ainda, argumentaria ele, a imposição da mudança permanente gera a exclusão de muitos que não podem gozar desta “liberdade” prometida (p. 105).

No terceiro e último capítulo (“A Escolha”), ele se coloca a favor de uma sociologia comprometida com uma ética que tenha o Outro como referência, não como signo de vaidade e reforço do próprio egocentrismo, mas como reconhecimento que possibilite ao indivíduo sair do “isolamento da existência” (p. 159). Retoma o pensamento de Emmanuel Levinas, contra o que interpreta em Nietzsche como o projeto de um “Super Homem” comprometido apenas consigo mesmo e com seu egoísmo.

Opondo as visões de Levinas e Nietzsche e relacionando-as, respectivamente, a solidariedade, responsabilidade e compartilhamento no primeiro; e a aversão a toda forma de moral restritiva da liberdade, no segundo, como sentidos na busca da felicidade, ele adere à perspectiva do primeiro, assumindo o parâmetro ético que adota para a crítica dos valores do mundo contemporâneo.

A posição de Bauman nos faz lembrar a discussão capitaneada pelo sociólogo português Boaventura de Sousa Santos (2008) sobre as mudanças nos paradigmas da ciência moderna, nas quais o autor identifica uma tendência importante de não mais separar valores cognitivos de valores éticos e políticos. Esta, que é uma discussão sempre em aberto nas ciências sociais, parece ser retomada agora com os novos desafios que a realidade nos coloca: não é mais a questão marxista da luta contra a opressão de uma classe social por outra, mas a própria sobrevivência da espécie humana e do planeta que está em jogo no debate atual sobre o consumo. Neste sentido, a posição de Bauman é parte de uma questão epistemológica mais ampla que implica novas perspectivas sobre o papel da ciência, e em particular, o papel das ciências sociais.

Notas

- ¹ O autor publicou quase duas dezenas de livros no Brasil, entre eles alguns dos mais citados são *Modernidade Líquida* (2001), *Comunidade: a Busca por Segurança no Mundo Atual* (2003), *Amor Líquido* (2004), *Identidade* (2005), todos pela editora Jorge Zahar.
- ² A expressão *modernidade líquida* passou a ser utilizada por Bauman em obras anteriores para evitar confusão semântica com o que é chamado de “sociologia da pós-modernidade”. Enquanto esta evitaria qualquer tipo de julgamento de valor sobre “modos de vida viciosos e virtuosos”, Bauman descreve de modo profundamente crítico esta sociedade, por acreditar que “o mundo pode ser diferente e melhor do que é” (ver entrevista a Pallares-Burke, 2004, p. 9).
- ³ PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. “Entrevista com Zigmunt Bauman”, **Tempo Social**, vol. 16, nº 1, São Paulo, Junho de 2004, p. 5.
- ⁴ *Idem*, p. 5.
- ⁵ Em 2009, o presidente da França, Nicolas Sarkozy, nomeou uma comissão de economistas e estatísticos, liderados por dois vencedores do Prêmio Nobel em Economia, Joseph Stiglitz e Amartya Sen, para criar um novo indicador de desenvolvimento capaz de “mudar nossas prioridades políticas e construir sociedades mais felizes e ambientalmente mais justas” (John Thornhill, Financial Times, reproduzido no Valor Econômico, 30/01/2009). Na discussão em torno de um novo índice capaz de medir a qualidade do desenvolvimento, criou-se a idéia da sigla Felicidade Interna Bruta (FIB), num jogo de palavras com o PIB.
- ⁶ RUSTIN, Michel. “What is wrong with happiness?”, *Soundings*, verão de 2007, p. 67-84 (citado por Bauman, p. 8-10).
- ⁷ LAYARD, Richard. *Happiness: Lessons from a New Science*. Londres, Penguin, 2005.
- ⁸ A fonte de um dos depoimentos analisados por Bauman é a primeira página de uma revista de moda britânica. O autor interpreta exemplarmente o discurso de uma adolescente reproduzido pela revista sobre sua “loja favorita”.

Referências bibliográficas

- BAUMAN, Zigmunt. *A Arte da Vida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A Felicidade Paradoxal*. Ensaio sobre a Sociedade de Hiperconsumo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. “Entrevista com Zigmunt Bauman”, *Tempo Social*, vol. 16, nº 1, São Paulo, Junho de 2004.
- SANTOS, Boaventura Sousa. *A Gramática do Tempo: para uma nova cultura política*. São Paulo: Cortez, 2008.

INTERVENÇÕES VIOLENTAS

De: Noam CHOMSKY*Interventions: Londres: Penguin, 2008, 262 p.***Por: Antonio Caubi Ribeiro Tupinambá***Doutor em Psicologia. Professor do Departamento de Psicologia – UFC, E-mail: tupinamb@ufc.br.*

Depois de coroarem um rei iraquiano fantoche, Faissal, os britânicos trataram de destruir o movimento independentista, pulverizaram aldeias com artilharia e bombardeando fazendas com bombas de fósforo e eletrodo de zinco para mutilar o gado. O Iraque, berço do petróleo de melhor qualidade do mundo, continuou sendo na prática uma colônia inglesa até a invasão de Suez, em 1956.

John Pilger

Quem poderia imaginar existir em um país destruído por várias guerras alguma expressão artística ou algum artista vivendo de sua própria arte? Trata-se do Iraque, que ora busca um lugar ao sol no mundo da criação e da expressão humana e artística. A capital Bagdá, que já foi considerada a Paris do mundo árabe quando se falava de cultura, arte, ciência e educação, vive a realidade da destruição e do medo permanente. Recuperar o *status* anterior é tarefa hercúlea que depende da estabilidade política e da viabilização da circulação humana segura nas ruas e nos prédios. Mesmo sob o embargo econômico que durou mais de década antes da invasão em 2003 pelo grupo de países liderados por Washington, a nação iraquiana viu florescer um movimento atípico de artistas, que foi completamente ofuscado pelos efeitos dessa última guerra. Durante o regime de Saddam Hussein, os artistas que se punham ao lado da situação recebiam subsídios e material para suas produções e muitas vezes um posto público para poder produzir livremente sem se preocupar com vendas e busca de sobrevivência. Essa “geração do

embargo”, como se intitulavam os artistas da época, criou um estilo próprio e reconheceu a necessidade da arte para lidar com o recrudescimento da vida sob o embargo e seu conseqüente isolamento. Os poucos artistas que sobreviveram à invasão de 2003 e não fugiram do país se mantiveram praticamente imobilizados em consequência do conflito e do terrorismo que ainda grassam na sociedade iraquiana. Como pode um povo pensar em arte se a busca da própria sobrevivência é seu motor diário e se o pouco dinheiro público que deveria ser aplicado à recuperação da cultura local é embolsado por políticos corruptos, para quem arte é sinônimo de inutilidade? Qasim Sabti é um desses artistas sobreviventes que resistiu a decretar o fim da arte iraquiana. Para se chegar a sua galeria, em um bairro de Bagdá, é necessário passar por várias revistas antibomba e muitas vezes, durante a visita, atentar para os barulhos externos dos tanques de guerra e dos helicópteros que sobrevoam a cidade (PUTZ, 2010). Como afirmava a artista e proprietária de uma galeria em época anterior, Wadad Orfali,

naquela altura os artistas tentavam, com seu trabalho, amenizar o sofrimento humano através de uma expressão cultural que era parte integrante da civilização iraquiana e que nem a guerra havia conseguido mudar (GHATTAS, 2002). Talvez seja isso o que faça, mesmo em condições extremamente adversas, surgirem ainda hoje escolas e galerias de arte no meio dos escombros da cidade, sob o som nauseante de disparos e bombas e a visão pública de corpos dilacerados pela violência terrorista. Escombros resultantes de uma intervenção desigual, com a qual o mais poderoso país na história demonstrou, mais uma vez, que pretende controlar o mundo pela força, em uma dimensão na qual poderá reinar de maneira suprema e permanente (p. 13). O país se tornou um terreno fértil para as práticas intervencionistas estadunidenses que se desdobram até hoje. O tema acerca do intervencionismo estadunidense no Iraque e noutros países, como tratado no livro do linguista e crítico político Noam Chomsky, nos permite conhecer melhor o dilema e as consequências de tais práticas. Para a construção do presente texto, consideramos a edição em inglês de 2004 do livro em questão intitulada *Interventions*.

O livro resenhado apresenta o complexo roteiro, os rituais de negociação, sedução e os grandes planos de dominação de Washington para criar as condições e viabilizar diferentes ações bélicas em países periféricos: estratégias essas, indispensáveis em seu jogo de domínio mundial. Tal pode se passar no Afeganistão, no Iraque ou noutros países, cuja presença estadunidense, autorizada ou não, visa à preservação de regimes militares favoráveis a sua política hegemônica. Veja-se o exemplo na história recente do Paquistão, da Turquia e de países latino-americanos, nos quais ditaduras foram estimuladas em nome de uma ordem e de uma paz inexistentes e inalcançáveis.

Para mim, confesso que [os países] são peças de um tabuleiro de xadrez no qual se joga um grande jogo pelo domínio do mundo.

Lorde Cruzon, vice-rei da Índia, 1898 citado por Pilger (2004).

Problemas internacionais que se desenrolaram em consequência dos ataques às Torres Gêmeas em Nova York, em 11 de setembro de 2001, configuram uma linha temática no livro e funcionam como um divisor de águas na história das intervenções estadunidenses. Como afirma o autor, os ataques causaram choque e horror pelo mundo, além de sensibilização pelas vítimas, “mas é importante ter em mente que a maior parte do mundo reagiu de outra forma: ‘bem-vindo ao clube’”¹ (p. 35). Pela primeira vez na história, uma potência ocidental foi submetida a uma atrocidade do tipo muito familiar noutros lugares.

O Iraque foi de fato um ensaio e muitos futuros Iraques podem estar a caminho, onde arte e humanidade são preteridas, viram história e são substituídas pela crueza da vida sem perspectiva, futuro ou autonomia. Mas o comércio da guerra não pode parar. Isso seria contraditório com a ambição imperialista, com a ideia de “um mundo unipolar no qual os Estados Unidos não tenham competidores’ e no qual nenhum Estado ou coalizão poderia jamais desafiar o líder global, protetor e o que manda” (p. 13). Análises dessa natureza permeiam os doze primeiros capítulos do livro, que vão dos nomeados ataques de 11 de setembro, passando pela invasão do Iraque, os conflitos Israel-Palestina, até as negociações com a ONU e o dilema da dominação estadunidense sobre países do “eixo do mal”. Alguns deles vulneráveis e indefensáveis, outros que fogem a esse critério (como Coreia do Norte e Irã) e não são alvos fáceis.

Aquilo que Chomsky traz sobre os planos presidenciais atuais para o controle do mundo já presentes na pauta de governos anteriores é percebido nos mais inusitados momentos das relações internacionais, a exemplo do momento único de acolhida do Prêmio Nobel da Paz em Estocolmo por Barack Obama. Como descrito nos diversos capítulos do livro, nos quais se avalia o papel do presidente na manutenção de políticas intervencionistas de governos anteriores, percebe-se uma intenção de continuidade dessas políticas no próprio discurso de agradecimento pelo prêmio recebido “pelos esforços diplomáticos internacionais e cooperação entre povos” (PÚBLICO, 2009). “Nele, o presidente estadunidense apresentou argumentos tradicionais, que poderiam ter sido retirados das falas de qualquer um de seus antecessores” (TUPINAMBÁ, 2010).

A força e o poder no âmbito das relações internacionais aplicados aos Estados inimigos que se comportem de forma antagônica aos interesses dos Estados Unidos e de seus colaboradores ditos civilizados traduzem o conceito de guerra justa apregoado pelo presidente Obama. Ações bélicas dessa natureza justificam o tratamento que Washington e os demais centros do poder dão ao resto do mundo. A esse centro de poder liderado por Obama compete evitar acordos internacionais que possam limitar seu arco de ação. Basta, portanto, utilizar decisões que ratifiquem posturas ou se apoiar em referências para justificar ditames próprios. Planos e projetos de interesse nacional, ainda que envolvam outros países, jamais devem ser questionados. Com o discurso sobre a paz a ser conquistada pela guerra, Washington se isenta do efeito de convenções ou tratados internacionais, forçando os demais países a se referir e se limitar aos princípios estadunidenses

(TUPINAMBÁ, no prelo). Trata-se de um discurso sobre a conquista da paz por meio da guerra, o que está “profundamente enraizado na prática e cultura intelectual americanas” (CHOMSKY, 2003, p. 27). Mas o mundo reage com ceticismo ao discurso sobre guerras justas. Há no discurso estadunidense dois tipos de informação, a exemplo do que se vê em seus planos para a Palestina e Israel: “[...] há duas fontes de informação: retórica e ação. No nível da retórica está a ‘visão’ de Bush de um Estado Palestino – a qual admiramos mas não temos permissão de perceber – e o ‘mapa da estrada’ do ‘quarteto’: a ONU, a Rússia, União Europeia e os Estados Unidos” (p. 31). Um mapa que nunca foi respeitado por Israel nem impediu a construção do muro da separação e da cerca de segurança que dividem israelenses de palestinos e estes entre si, como discute o autor no capítulo intitulado “Road map to nowhere” (p. 29-34), sobre a ideia de uma estrada que foi traçada, mas que deve levar a lugar nenhum.

A relatividade da importância do papel da Organização das Nações Unidas (ONU) se reflete nas palavras de George W. Bush, ao afirmar o direito do uso da força, unilateralmente se necessário, contra um país identificado como inimigo. Tal resume o teor do oitavo capítulo “The United States and the United Nations” (p. 41-44). Caso a ONU não sirva como instrumento para as intervenções estadunidenses, ela é sumariamente desqualificada, como aconteceu antes da invasão do Iraque. A intervenção no Iraque, baseada em grandes falácias, é exemplo de uma guerra injusta. O que veio a serviço da manutenção da hegemonia norte-americana continua causando mal-estar e nuvens de temor e desesperança.

Noam Chomsky, professor do Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT) com vasta atuação na área de linguística e de crítica social

e política, continua apresentando, no livro ora resenhado, uma coletânea de artigos de diferentes datas, entre 2002 e 2008, argumentos que consolidam a ideia de que existe uma continuidade na prática hegemônica estadunidense, justificando sua onipresença bélica mundial, mesmo quando a situação exige um discurso sobre a paz. O fantasma de uma nova invasão assola a república islâmica iraniana. O Irã é a bola da vez. Todas as opções foram postas na mesa para uma negociação política não intervencionista com o governo que, para a comunidade internacional, parece querer se armar nuclearmente: “Inquestionavelmente o governo do Irã é digno de repreensão. A perspectiva de que o Irã possa vir a desenvolver armas nucleares é profundamente preocupante. Apesar do Irã ter todo o direito de desenvolver energia nuclear, ninguém – incluindo a maioria dos iranianos – quer que o país possua armas nucleares”. Isso contribuiria para aumentar riscos nucleares que já oferecem seus vizinhos Paquistão, Índia e Israel, todos já armados nuclearmente com a bênção dos Estados Unidos” (p.230-231). Essas relações explosivas entre poderio militar, armas atômicas e conflitos regionais também são abordadas no capítulo “Containing Iran, ‘All Options Are on the Table’” (p. 229-232).

O Irã é um país que já está habituado à ameaça e a um domínio regional e não se rende facilmente a negociações internacionais que contrariem seus desejos, mesmo que beligerantes e questionáveis. Uma nova onda de totalitarismo renasce na figura de Mamoud Ahmadinejad. O autoproclamado líder iraniano prefere contribuir com o desentendimento em regiões estrangeiras para desviar a atenção interna e externa dos constrangimentos em seu país. “O governo de Ahmadinejad representa uma mudança de sentido para o Irã, a transferência de

poder dos representantes da Revolução Islâmica para a linha-dura nascida durante a guerra com o Iraque e contrária às reformas liberais trazidas por Mohammad Khatami. Um governo mantido com o apoio da Guarda Revolucionária Islâmica (IRGC), espécie de polícia criada apenas para ‘proteger a revolução’, mas que investiga a população, está infiltrada nas universidades e controla qualquer tensão social com violência”. (VIEIRA, 2010, p. 58). Enquanto isso, “a crescente opressão leva os iranianos a uma vida dupla: desconfiada nas ruas, descontraída e ocidentalizada entre quatro paredes” (VIEIRA, 2010, p. 54). Assim, incentivar conflitos na Palestina, negar as consequências tenebrosas do nazismo, reeleger-se sob suspeita de fraude eleitoral, combater a oposição local com a famigerada Guarda Revolucionária, tudo creditaria uma rejeição qualificada à presença de tal líder, em qualquer rincão do mundo. O totalitarismo de Ahmadinejad é também de natureza religiosa. Crenças internas divergentes não são toleradas pelo extremista, que chega ao poder pela segunda vez e parece pretender contribuir para o crescimento da instabilidade regional e até mesmo mundial. Quando a questão é o misterioso programa nuclear desenvolvido no Irã, não se quer pôr em xeque o direito de um país explorar essas fontes de energia, mas sim em que mãos elas cairão. Trata-se de um governo que ignora divergências de qualquer natureza, formado de teocratas com um eixo comportamental predominante a ser seguido por todos os iranianos, fundamentando a intolerância e distanciando a rica cultura persa de qualquer possibilidade de atualização e expressão. Um grupo político-religioso domina todos os demais, condenando e perseguindo em nome desse perfil comportamental prescrito sem lastro cultural e humanista. Por que então esse homem deveria ser recebido por chefes

de Estado como se nada de mal fizesse a seu país e ao mundo? Não há motivo para acolher ou aceitar, sem críticas, as ideias bélicas desse anti-humanista. Ahmadinejad representa um retrocesso no cenário dos direitos humanos e um perigo real e simbólico inquestionável. No seu antissionismo há falácias históricas construídas para assegurar seus delírios. No entanto, o seu descuido retórico é um desserviço ao povo iraniano, uma vez ser usado deliberada e mal-dosamente pelos governos hegemônicos ocidentais para atacar o Irã. Todas as suas bravatas não são nem de longe ameaçadoras como as atitudes de seus vizinhos ou de seus críticos, a exemplo dos Estados Unidos. Os iranianos apenas têm a infelicidade de serem representados por um mau líder. “As bravatas de Mahmoud Ahmadinejad contra Israel, por condenáveis que sejam, são menos agressivas do que a imprensa ocidental faz crer. Frases como ‘o regime que ocupa Jerusalém deveria ser apagado das páginas do tempo’ são expressões de crença ou desejo, não ameaças de ataque nuclear” (COSTA, 2010, p. 59). Ao contrário do que afirmam os que o acolhem, antes de sua chegada ao poder, o povo persa caminhava rumo à conquista de mais liberdade e de melhores perspectivas no cenário político local e internacional. O drama iraniano continua residindo, portanto, na ausência de líderes e partidos políticos sérios e efetivamente comprometidos com a criação de um Estado democrático (TUPI-NAMBÁ, 2010). Tampouco os esforços diplomáticos das nações implicadas na questão do Irã têm apontado para uma real busca de solução desse problema. Mais parece “vinho velho em garrafas novas” e devem levar aos costumeiros impasses que esbarram nas ações truculentas das grandes potências somadas à intransigência dos aiatolás.

As Twin Towers foram destruídas ou ruíram? [...] Foi como se a potência que sustentava estas torres perdesse bruscamente toda a energia, toda a dinâmica, como se esta

potência arrogante bruscamente cedesse sob o efeito de um esforço demasiado intenso: precisamente o de querer ser sempre o único modelo do mundo. (MORIN & BAUDRILLARD, 2007, p. 15)

Ao se virar as páginas do sumário do livro (*Table of Contents*, p. v-vi), vira-se também a página da guerra do Iraque e se focaliza temas mais universais, como direitos humanos, democracia no Oriente Médio, os legados de Hiroshima e o terror atual, o futuro da paz na Palestina e a questão iraniana. Afinal de contas, as preocupações de Washington com o Irã são, pelas razões acima expostas e principalmente pelo papel atual que o país desempenha no cenário regional, bastante compreensíveis: “No Iraque, o apoio iraniano é bem-vindo para a grande maioria da população xiita. No Afeganistão, o presidente Kazai descreve o Irã como ‘um colaborador e uma solução’. Na Palestina, o Hamas, que tem o suporte iraniano, venceu em eleições livres, eliciando punição selvagem da população palestina por parte dos Estados Unidos e de Israel por terem votado ‘de maneira incorreta’. No Líbano, muitos libaneses veem um Hezbollah apoiado pelo Irã como uma força legítima defendendo seu país de Israel” (p. 229).

O livro mantém a tradição chomskyana de crítica à força e ao poder no âmbito das relações internacionais que emanam dos Estados Unidos e colaboradores e são justificados quando aplicados aos Estados inimigos que se comportam de forma contrária aos interesses do mundo “civilizado”: os que ditam as regras do jogo político e econômico e portam-se alheios aos acordos e às normas estabelecidos nos fóruns internacionais e têm a competência para evitar tais acordos impeditivos da sua livre ação.

São muitos os medos que mobilizam a humanidade e a deixam insatisfeita e atenta. Apesar da constatação dos perigos iminentes ou não que assolam a humanidade a partir dessas forças centrais determinantes, Chomsky não descarta algumas possibilidades de ação coletiva que podem contribuir para frear esses desmandos e diminuir os perigos daí resultantes. Para o autor, muitos críticos do sistema são negativistas e têm pouco de positivo a acrescentar. Buscando contrariar essa postura, aponta muitas sugestões que revelam seu otimismo por trás dessa avalanche de maus-tratos e concentração de poder que critica e que tem levado o mundo a um sofrimento desnecessário e em muitos pontos evitável. Mesmo no Iraque destruído pela guerra, há esperança de conciliação se os invasores, responsáveis pela violência interna, retirarem seus homens e deixarem o Iraque para os iraquianos: “[...] os iraquianos não estão sozinhos na crença de que a reconciliação nacional é possível. Pesquisa feita pelos canadenses constatou que os afegãos estão esperançosos acerca do futuro e que são favoráveis à presença de tropas canadenses e de outras tropas estrangeiras [...]” (p. 239).

Outros trabalhos de igual teor foram escritos por Chomsky no mesmo período de produção dos ensaios que compõem o livro atual. Muitas das ideias desses ensaios estão presentes noutros trabalhos a eles contemporâneos de modo mais detalhado e profundo (p. viii). Além de apresentar um leque de contribuições que podem levar o leitor a um amplo debate sobre o pensamento político de Chomsky, o livro é um fio condutor para textos mais completos sobre cada tema nele abordado.

Nota

¹ Todos os extratos transcritos do livro resenhado foram traduzidos livremente do original inglês pelo autor.

Referências

- CHOMSKY, N. *Estados párias: a lei da força nos assuntos internacionais*. Lisboa: Campo da Comunicação, 2003.
- COSTA, A. L. M. C. Pesos, medidas e contexto. *Carta Capital*. São Paulo: Editora Confiança, 23 de junho de 2010. Ano XV, n. 601, p. 59.
- GHATTAS, K. Arte floresce no Iraque apesar do embargo. *BBCBrasil.com*. Caderno Cultura, 30 de abril de 2002. http://www.bbc.co.uk/portuguese/cultura/020430_iraquero.shtml Consultado em 20 de maio de 2010.
- PILGER, J. *Os novos senhores do mundo*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- PÚBLICO. *Nobel da Paz para Barack Obama*. Caderno Mundo, Lisboa, 9 de outubro de 2009. http://www.publico.pt/Mundo/nobel-da-paz-para-barack-obama_1404371 Consultado em 25 de junho de 2010.
- PUTZ, U. Bagdá quer voltar a ser a capital cultural do mundo árabe. *Controvérsia* (blog). <http://blog.controversia.com.br/2010/04/29/bagd-quer-voltar-a-ser-a-capital-cultural-do-mundo-rabe/> Consultado em 20 de maio de 2010.
- TUPINAMBÁ, *Conversas sobre os desmandos estadunidenses no mundo*. No prelo.
- _____, Entre Irã e Israel. *Jornal O POVO*, Fortaleza, 21-03-2010, p. 3.
- VIEIRA, W. Sob o véu da censura. *Carta Capital*. São Paulo: Editora Confiança, 23 de junho de 2010. Ano XV, n. 601, p. 54-61.

**Dissertações e teses defendidas no Programa de Pós-Graduação em Sociologia,
Universidade Federal do Ceará (UFC), entre janeiro e junho de 2010**

08/01/2010

Guerra, mundo e consideração: uma etnografia das relações sociais dos jovens no Serviluz – Doutorado

Autor: **Leonardo Damasceno de Sá**

Banca examinadora: César Barreira (orientador), Rosemary de Oliveira Almeida (Universidade Estadual do Ceará), José Vicente Tavares dos Santos (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), Antonio Cristian Saraiva Paiva (UFC) e Irllys Alencar Firmo Barreira (UFC).

Banca examinadora: Irllys Alencar Firmo

Barreira (orientadora), Geovani Jacó de Freitas (Universidade Estadual do Ceará), José Luiz de Amorim Ratton Júnior (Universidade Federal de Pernambuco) Alexandre Fleming Câmara Vale (UFC) e Frederico de Castro Neves (UFC).

11/01/2010

Dependência química e juventude: a carreira moral de jovens adictos em instituições de recuperação – Mestrado

Autora: **Rita Maria Paiva Monteiro**

Banca examinadora: Antonio Cristian Saraiva Paiva (orientador), Geovani Jacó de Freitas (Universidade Estadual do Ceará) e Henrique Figueiredo Carneiro (Universidade de Fortaleza).

19/02/2010

A natureza encantada que encanta: histórias de seres dos mangues, rios e lagoas narradas por índios Tapeba – Doutorado

Autora: **Gustava Bezerril Cavalcanti**

Banca examinadora: Isabelle Braz Peixoto da Silva (orientadora), Gerson Augusto de Oliveira Júnior (Universidade Estadual do Ceará), Marinina Gruska Benevides (Universidade Estadual do Ceará), Francisco Gilmar Cavalcante de Carvalho (UFC) e Ismael de Andrade Pordeus Júnior (UFC).

27/01/2010

Livres, puros e felizes: culturas juvenis e festas Rave em Fortaleza – Mestrado

Autor: **Jefferson Veras Nunes**

Banca examinadora: Antonio Cristian Saraiva Paiva (orientador), Francisco José Gomes Damasceno (Universidade Estadual do Ceará) e Glória Maria dos Santos Diógenes (UFC).

22/02/2010

Ciberintimidade: a escrita de si na era digital – Doutorado

Autora: **Fayga Silveira Bedê**

Banca examinadora: Glória Maria dos Santos Diógenes (orientadora), Fátima Regina Ney Matos (Universidade Estadual do Ceará), Cláudia Sousa Leitão (Universidade Estadual do Ceará), Rejane Maria Vasconcelos Accioly de Carvalho (UFC) e Antonio Cristian Saraiva Paiva (UFC).

08/02/2010

Conflitos territoriais e identificações: o encontro de experiências nas torcidas organizadas Cearamor e M. O. F. I. – Doutorado

Autor: **Josiane Maria de Castro Ribeiro**

22/02/2010

“E por falar em política”: marcas de narrativas midiáticas sobre política em conversas na Praça do Ferreira – Mestrado

Autora: **Kamila Bossato Fernandes**

Banca examinadora: Rejane Maria Vasconcelos Accioly de Carvalho (orientadora), Roberta Manuela Barros de Andrade (Universidade Estadual do Ceará) e Maria Auxiliadora de Abreu Lima Lemenhe (UFC).

10/03/2010

Chico da Silva: estudo sociológico sobre a manifestação de um talento artístico – Mestrado

Autora: **Gerciane Maria da Costa Oliveira**

Banca examinadora: Maria Auxiliadora de Abreu Lima Lemenhe (orientadora), Kadma Marques Rodrigues (Universidade Estadual do Ceará) e Andréa Borges Leão (UFC).

12/03/2010

A ética revolucionária: utopia e desgraça em “Terra em transe” (1967) – Doutorado

Autor: **Sander Cruz Castelo**

Banca examinadora: Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes (orientador), Renato José Pinto Ortiz (UNICAMP), Francisco Josênio Camelo Parente (Universidade Estadual do Ceará), Rui Martinho Rodrigues (UFC) e André Haguette (UFC).

22/03/2010

Agentes públicos na Segurança Privada: a configuração do “bico” na cidade de Fortaleza – Mestrado

Autor: **Antônio Marcos de Sousa Silva**

Banca examinadora: César Barreira (orientador), Rosemary de Oliveira Almeida (Universidade Estadual do Ceará) e Linda Maria de Pontes Gondim (UFC).

30/04/ 2010

Da sedução malandra à imaginação tática: a sociogênese do pensamento futebolístico brasileiro e sua representação discursiva – Mestrado

Autor: **Diego Frank Marques Cavalcante**

Banca examinadora: Alexandre Fleming Câmara Vale (orientador), Márcio Ascelrad (Universidade de Fortaleza), Homero Luís Alves de Lima (UFC) e Domingos Sávio Abreu (UFC).

07/05/2010

Padres, coronéis e ativistas sociais: o Cariri à época da usurpação militarista (1964-1985) – Doutorado

Autor: **Fábio José Cavalcanti de Queiroz**

Banca examinadora: Maria Auxiliadora de Abreu Lima Lemenhe (orientadora), Raquel Dias Araújo (Universidade Estadual do Ceará), Zuleide Fernandes de Queiroz (Universidade Regional do Cariri), Frederico Jorge Ferreira Costa (Universidade Estadual do Ceará) e Sulamita Vieira (UFC).

28/05/2010

Corpografias em dança contemporânea – Doutorado

Autora: **Rosa Cristina Primo Gadelha**

Banca examinadora: Daniel Soares Lins (orientador), Éclair Antônio Almeida Filho (Universidade de Brasília), Sylvia Beatriz Bezerra Furtado (UFC), Fernando Ribeiro de Moraes Barros (UFC) e Ada Beatriz Gallicchio (Conselho Estadual de Educação do Ceará).

31/05/2010

Os mistérios de mercadoria singular: desvelando o caráter mercantil da violência – Doutorado

Autora: **Rejane Batista Vasconcelos**

Banca examinadora: Alba Maria Pinho de Carvalho (orientadora), Luciane Lucas dos Santos (Universidade Estadual do Rio de Janeiro), Marcelo

Santos Marques (Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia – IFCE), Aécio Alves de Oliveira (UFC) e Ângela de Alencar Araripe Pinheiro (UFC).

04/06/2010

(Re)ligando os fios invisíveis da espoliação: a economia política do lixo e a ativação dos limites da precariedade do trabalho – Mestrado

Autor: **David Moreno Montenegro**

Banca examinadora: Maria Neyára de Oliveira Araújo (orientadora), José Meneleu Neto (Universidade Estadual do Ceará), Eptácio Macário Moura (Universidade Estadual do Ceará), Alba Maria Pinho de Carvalho (UFC).

NORMAS PARA A APRESENTAÇÃO DE COLABORAÇÕES

Por favor, envie sua contribuição em CD em programa Word for Windows, com cópia impressa em papel para:

Revista de Ciências Sociais
Departamento de Ciências Sociais
Universidade Federal do Ceará
Av. da Universidade, 2995, 1º andar (Benfica) 60.020-181 Fortaleza, Ceará/BRASIL
Tel./Fax: (85) 3366.7416 ou (85)3366.7421

O texto deve ser digitado em espaço um e meio (1,5) e não ultrapassar 30 laudas (sete mil palavras).

Utilize letra *Times New Roman*, de tamanho 12 para todo o texto, inclusive para os títulos, os subtítulos e as notas.

Cada artigo deve ser acompanhado de um resumo (máximo de sete linhas), de um *abstract* e informações sobre o autor (instituição, cargo, titulação acadêmica).

Os títulos e subtítulos devem ser ressaltados por meio de 2 espaços dentro do texto, sem utilização de formatação especial para destacá-los.

As citações que não ultrapassarem 3 linhas devem permanecer no corpo do texto. As citações de mais de 3 linhas devem ser separadas do texto por meio de 2 espaços; em itálico e 1,5 mm margem esquerda.

Palavras em outros idiomas, nomes de partidos, empresas etc. deverão ser escritos em itálico.

FORMAS DE CITAÇÃO

- A bibliografia, em ordem alfabética, e as notas e bibliografias, numeradas, deverão aparecer no final do texto.

- As referências bibliográficas no interior do texto deverão seguir a forma (Autor, data) ou (Autor, data: página). Exemplos: (BARBOSA, 1964) ou (BARBOSA, 1963: 35).

- Se houver mais de um título do mesmo autor no mesmo ano, deve-se diferenciar por uma letra após a data: (CORREIA, 1993a), Correia, (1993b).

- Caso o autor citado faça parte da oração, a referência bibliográfica deve ser feita da seguinte maneira: Wolf (1959: 33-37) afirma que...

- Toda referência bibliográfica que venha acompanhada de comentário e informações complementares deve ser colocada como nota.

BIBLIOGRAFIA

A bibliografia deve conter todas as obras citadas e orientar-se pelos seguintes critérios:

Livro: Sobrenome em maiúsculas, Nome (Data entre parênteses). Título em itálico. Local: Editora.

Exemplo: HABERMAS, Jürgen (1987). *Dialética e hermenêutica: para a crítica da hermenêutica de Gadamer*. Porto Alegre: L&PM Editores.

Coletânea: Sobrenome em maiúsculas, Nome. (Data). Título do capítulo entre aspas, in (em itálico), iniciais do nome, seguidas do Sobrenome do(s) organizador(es), Título da coletânea em itálico. Local: Editora.

Exemplos: MATOS, Olgária. (1990). “Desejos de evidência, desejo de vidência: Walter Benjamin”, in A. Novaes (org.), *O Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras.

Artigo: Sobrenome em maiúsculas, Nome (Data). Título do artigo entre aspas. Nome do periódico em itálico, número da edição: numeração das páginas.

Exemplo: VILHENA, Luís Rodolfo. (1996). “Os intelectuais regionais. Os estudos de folclore e o campo das Ciências Sociais nos anos 50”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 32: 125-149.



EXPRESSÃO GRÁFICA

Rua João Cordeiro, 1285
(85) 3253.2222 • Fortaleza-CE
www.expressaografica.com.br

FILIADA À CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO

