



Revista de
**Estudos
Culturais**

EDIÇÃO 7 (2022)

EACH USP - São Paulo/ SP

A Revista Estudos Culturais é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH/USP). A revista incentiva a submissão de artigos originais e resenhas em todas as vertentes dos Estudos Culturais.

Edição 7 (2022.1) - Segundo semestre de 2022

ISSN: 2446-7693

Rua Arlindo Bétio, 1000

Ermelino Matarazzo

São Paulo - SP - Brasil

CEP 03828-000

E-mail: revistaestudosculturais@gmail.com

Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revistaec>



Reitor

Prof. Dr. Vahan Agopyan

Vice-reitor

Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandes



Diretora EACH-USP

Prof^a Dr^a Mônica Sanches Yassuda

Vice-Diretor EACH-USP

Prof. Dr. Ricardo Ricci Uvinha

**Programa de Pós-Graduação
em Estudos Culturais**

Coordenador

Profa. Dra. Graziela Serroni Perosa

Vice-coordenador

Prof. Dr. Alessandro Soares da Silva

Organizadores do Dossiê - Edição 7

Luciana Dadico

Mario Pedrazzoli

Editores

Jefferson Agostini Mello

Luciana Dadico

Luiz Menna-Barreto

Mario Pedrazzoli

Conselho Editorial

Ana Carolina D Escosteguy (PUC-RS)

Alfredo Veiga Neto (UFRG)

Aristóteles de Paula Berino (UFRRJ)

Luís Paulo de Carvalho Piassi (USP)

Maria Elisa Cevasco (USP)

Rachel Esteves Lima (UFBA)

Nicholas Brown (Universidade de Illinois)

Pareceristas

Adriano Schwartz

Fabírcia Cabral de Lira Jordão

Luciana Dadico

Márcio Moretto Ribeiro

Marília Xavier Cury

Régia Cristina Oliveira

Rogério Monteiro de Siqueira

Sandra Lucia Amaral de Assis Reimão

Revisão de língua portuguesa

Mauro Celso Destácio

Projeto Gráfico e Diagramação

Maria Eduarda Andreatzi Borges

Anna Karolyne Souza Miranda

EDITORIAL

Por Luciana Dadico e Mário Pedrazzoli 03 - 08

ENTREVISTAS

Entrevista com Irineu Franco Perpétuo 09 - 32

Entrevista com Taísa Helena Pascale Palhares 33 - 52

ARTIGOS

Museus, experiência e mediação interativa na era digital 53 - 68
Por Nivaldo Alexandre de Freitas

Dois casos de cerceamento à circulação de livros no Brasil no ano de 2021: o expurgo da Fundação Palmares e a falsificação de postagens do Padre Lancelotti 69 - 79
Por Sandra Reimão, João Elias Nery e Flamarion Maués

Memes e a banalização da violência: reflexões sob a luz da teoria crítica Frankfurtiana 80 - 97
Por Gregory Alves Ferri, Kesi Line de Moraes e Luís César de Souza

Fragmentação e colapso de públicos em rede 98 - 115
Por Márcio Moretto Ribeiro

O acervo de Augusto Boal um exemplo do papel das mídias digitais na salvaguarda do patrimônio cultural brasileiro 116 - 132
Por Eduardo Razuk

- O indivíduo na era do espetáculo digital: alvo, matéria-prima e potencial crítico 133 - 154
Por Ari Fernando Maia
- O cinema do terceiro mundo e a hegemonia política: o papel social do cinema 155 - 167
Por Nelson Marques

RESENHA

- SEREZA, Haroldo Ceravolo. O naturalismo e o naturalismo no Brasil. Questões de forma, classe, raça e gênero no romance brasileiro do século 19. São Paulo: Alameda Editorial, 2022. 168 - 172
Por Leonardo Mendes

TRADUÇÃO

- Do estudo das palavras ao estudo das coisas 173 - 182
Charles Soulié
Tradução: Jefferson Agostini Mello

É com imenso prazer que publicamos um novo número da Revista de Estudos Culturais, com o dossiê "Crítica Cultural na Era Digital".

Na sequência, ainda turbulenta, de um longo período de quarentena e medidas extraordinárias diversas em reação à pandemia de Covid-19, percebemos que havíamos dado mais um passo no aprofundamento das condições impostas pela digitalização da cultura. Artistas, público, gestores, intelectuais, professores, financiadores depararam-se com um cenário de novas demandas e incertezas, desde que as mídias digitais passaram a constituir, em muitos casos, o único instrumento de que dispúnhamos para nos comunicarmos, produzirmos e acessarmos as mais diversas formas de nossa produção cultural. De que maneira a digitalização afeta nossa experiência com as obras, contudo, permanece como questão a ser respondida.

O presente dossiê emergiu, assim, em meio aos questionamentos sobre o papel da crítica para a formação cultural. Se em outros contextos o público contava com a análise de figuras especializadas, que ofereciam uma avaliação de obras e espetáculos para balizar nosso consumo e recepção cultural, hoje dispomos de uma profusão de comentários e opiniões em rede, quantificação de reações do público receptor e outros instrumentos que parecem ter tornado supérfluo o papel das formas anteriores de crítica.

A produção mesma das obras transformou-se, passando tanto a incorporar os recursos trazidos pelas mídias digitais, quanto se valendo das redes para tornar as obras públicas. O público, por sua vez, parece agora trazer as marcas de uma recepção imediatista, em que tudo tende a mostrar-se disponível ao mesmo tempo e sem demora, sob olhos atentos e ao alcance das mãos. As contribuições trazidas pelos(as) autores(as) neste número nos auxiliam na tarefa de melhor compreender e investigar este complexo cenário, bem como as consequências das transformações em curso para o campo dos Estudos Culturais.

Abrimos este dossiê com a oportuna entrevista concedida por Irineu Franco Perpétuo – tradutor e crítico musical – ao professor livre-docente Diósnio Machado Neto, da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da USP. Nesta conversa vivaz, entrevistador e entrevistado articulam reflexões fundamentais para uma melhor compreensão das consequências da digitalização tanto para o trabalho do crítico, do escritor e do jornalista cultural, quanto, na esfera mais propriamente musical, para a veiculação da música de concerto, para a composição e a formação de instrumentistas, entre outros assuntos mais do que pertinentes.

Na excelente entrevista de Taísa Palhares, professora do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, a Luciana Dadico, professora de Psicologia da Universidade Federal de Mato Grosso, somos presenteados, por sua vez, com uma relevante crítica ao ataque em curso às políticas culturais no Brasil e sobre as condições da mediação digital para as artes. Taísa Palhares, que é atuante no ramo das artes visuais e especialista na obra de Walter Benjamin, nos brinda com uma aprofundada análise do modo como a mediação digital tem influenciado o trabalho dos artistas, o funcionamento dos museus, bem como o mercado, formas de acesso e distribuição das obras de arte, considerando tanto questões de ordem global quanto peculiaridades e desafios postos pelo contexto brasileiro.

Sob enfoque teórico similar, mas argumentando em sentido diverso, Nivaldo Alexandre de Freitas, professor do curso de Psicologia da Universidade Federal de Rondonópolis, oferece uma acurada reflexão acerca dos impasses vividos pelos museus em relação às mídias digitais, voltando-se especificamente para o modo como se configura uma experiência estética interativa nos museus atuais. No ensaio “Museus, experiência e mediação interativa na Era Digital”, o autor retorna a Adorno para questionar a própria disposição das obras em um museu, considerando que, ao mesmo tempo em que as instituições buscam ampliar a comunicação com o seu público, também a experiência estética no contato com as obras vai sendo afetada pela digitalização, revelando não apenas tais transformações, mas também o caráter regressivo dessa nova “experiência”, apontando para as

contradições e possibilidades que cercam o papel da arte e dos museus no atual contexto.

Trazendo à discussão o urgente e necessário tema da censura e suas transmutações, o artigo “Dois casos de cerceamento à circulação de livros no Brasil no ano de 2021: o expurgo da Fundação Palmares e a falsificação de postagens do Padre Lancelotti”, escrito por Sandra Reimão, professora do Programa de Pesquisa em Estudos Culturais da USP, propõe, com recurso à história cultural, analisar dois casos atuais de censura a livros no complexo contexto que envolve o uso das mídias digitais, mas também o avanço da extrema-direita no Brasil, sob o governo de Jair Bolsonaro. Segundo a autora, os dois casos de censura envolveram estratégias distintas. No primeiro caso, o da Fundação Palmares, os livros censurados foram impedidos de circular, por meio do expurgo de uma biblioteca pública. No segundo, uma postagem do Padre Júlio Lancellotti foi manipulada eletronicamente, fazendo com que a indicação de um livro fosse eliminada e substituída por outra indicação, com sentido antagônico ao da postagem inicial. O texto nos permite refletir sobre a presença simultânea de estratégias variadas de censura. A propagação de *fake news* e a adulteração ora facilitada dos conteúdos digitais não parecem prescindir do ataque direto às obras em papel, denotando o caráter fascista da censura hoje em vigor, que se volta a toda e qualquer possibilidade de dissenso, visando, no caso dos livros, à sua eliminação; e, no caso das postagens digitais, à sua manipulação.

As mídias digitais também parecem mostrar-se propícias à produção e à adesão a conteúdos violentos. O artigo de Gregory Alves Ferri, Kesi Line de Moraes e Luís César de Souza, “Memes e a banalização da violência: reflexões sob a luz da Teoria Crítica frankfurtiana”, ajuda a compreender os motivos pelos quais os indivíduos produzem, recebem e replicam memes violentos, identificando-se com seus conteúdos. Recorrendo a buscas nas plataformas Google Acadêmico, Scielo e BDTD, os autores efetuaram um levantamento cruzado de artigos abordando os temas “memes”, “violência”, “indústria cultural” e “semiformação” produzidos no

período de 2010 a 2022, período mais intenso de desenvolvimento e expansão da internet e da banda larga no Brasil. Dentre outras contribuições, a análise realizada sugere que os memes, como produtos digitais característicos da indústria cultural em seu momento atual, recorrem tendencialmente a uma linguagem simples e infantilizada, oferecendo ensejo tanto para a falsa identificação quanto para uma circulação automatizada e irrefletida dessas postagens.

O filósofo Jürgen Habermas aparece neste número da revista como base conceitual para o desenvolvimento das ideias de Márcio Moretto Ribeiro, da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da USP, que, no seu artigo “Fragmentação e colapso de públicos em rede”, usa os conceitos de esfera pública e entrelaçamento para propor uma forma possível de interpretar criticamente a formação de públicos e a formação de opinião nas redes sociais na realidade brasileira contemporânea. Márcio usa o livro *#Republic*, de Cass Sunstein, como exemplo da linha argumentativa sobre a fragmentação da esfera pública e, a partir daí, defende a ideia de que meios digitais promovem duas tendências conflitantes em relação à formação de públicos: de um lado, uma fragmentação e, do outro, a convergência de contextos isolados.

Eduardo Razouk, no texto “O acervo de Augusto Boal: um exemplo do papel das mídias digitais na salvaguarda do patrimônio cultural brasileiro”, reporta as dificuldades enfrentadas na manutenção dos acervos pessoais, usando a trajetória do acervo do dramaturgo Augusto Boal como ilustração. Razouk mostra a trajetória artística e política de Boal, que permite a formação do acervo e a trajetória do próprio acervo no seu percurso, inicialmente na Universidade Federal do Rio de Janeiro, passando pelo Museu Lasar Segall, que promove, por fim, a disponibilização digital.

A construção da individualidade é o tema do ensaio de Ari Fernando Maia, do Departamento de Psicologia da Unesp de Bauru, no ensaio intitulado “O indivíduo na era do espetáculo digital: alvo, matéria-prima e potencial crítico”. O autor

propõe-se a investigar a construção histórica da individualidade e suas contradições, a partir tanto do capitalismo como dos dispositivos em que se materializam relações de saber e poder, usando como referência de história da individualidade Alain Corbin, além de dialogar com as ideias de Foucault, Marx e pensadores da Escola de Frankfurt. Maia argumenta que nos encontramos em um momento histórico no qual uma configuração específica do todo e um conjunto de dispositivos digitais disseminados tornam o indivíduo identificado a um conjunto de trajetórias, alvo de vigilância e continuamente mobilizado para realizar performances comportamentais. Por fim, explora a ideologia fascista atuante na indústria cultural e na construção da individualidade na era do espetáculo digital.

No artigo “O cinema do terceiro mundo e a hegemonia política: o papel social do cinema”, Nelson Marques explora o cinema como ferramenta política através da análise diferentes momentos históricos na produção cinematográfica: o da propaganda ideológica, com orientação tanto nazista quanto socialista russa; o momento de produção maciça por Hollywood; e um terceiro momento, às vésperas do golpe militar de 1964 no Brasil.

Na seção “Resenhas”, Leonardo Mendes, professor de Literaturas de Língua Inglesa da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, nos oferece sua apreciação do livro *O naturalismo e o naturalismo no Brasil: questões de forma, classe, raça e gênero no romance brasileiro do século 19*, de autoria de Haroldo Ceravolo Cezeira, publicado pela editora Alameda em 2022, destacando sua contribuição para a compreensão do movimento naturalista no país.

Encerrando este número especial da Revista de Estudos Culturais da USP, somos contemplados com a tradução, generosamente oferecida pelo professor Jefferson Agostini Mello, da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da USP, do capítulo intitulado “Do estudo das palavras ao estudo das coisas”, que compõe o livro *La vie intellectuelle en France, II, de 1914 à nos jours*, escrito originalmente em francês por Charles Soulié, professor da École Normale Supérieure. Neste capítulo, ora

acessível em língua portuguesa, somos conduzidos a uma importante reflexão sobre a formação (e inflexão) da intelectualidade francesa, a partir de sua histórica ligação com as faculdades de letras daquele país.

Esperamos que nosso público encontre tão ricas reflexões nestes textos quanto nós editores encontramos alegria na organização deste dossiê.

Boa leitura!

Luciana Dadico e Mário Pedrazzoli

ENTREVISTA¹ COM
IRINEU FRANCO PERPÉTUO²

Revista EC: Irineu, você é um crítico que já tem uma trajetória longa. Começou muito jovem nesta atividade, não é? Quais foram as mudanças que você sentiu dos tempos da mídia escrita, lá pela década de 1990, para o que está acontecendo hoje?

Irineu Perpétuo: Nossa, é gigantesca. Foi a mudança no tempo de vida até, em função do que é essa profissão de jornalista. Quer dizer, desde a maneira de trabalharmos até a maneira de o nosso trabalho chegar às pessoas. Lá atrás, era um negócio muito vertical. Você tinha esses veículos de mídia. Isso, comigo, na minha profissão, não aconteceu. Mas eu lembro que a crítica de teatro no *O Globo* decidia se a peça ia continuar em cartaz ou não. Era aquela coisa quase imperial. Hoje temos essa coisa da interação que a internet faz. O leitor pode devolver, o artista pode devolver [sua opinião]. Eu acho até saudável, em um certo aspecto, que a gente não tenha mais essa posição tão imperativa. Porque lá atrás o cara podia mandar uma carta para o jornal, se ele se animasse, e aí eventualmente o jornal poderia publicar. Mas era uma coisa sempre assimétrica, desequilibrada. Hoje tem uma pluralidade de vozes. Em princípio, qualquer um pode postar qualquer opinião em um blog ou mesmo na rede social, no Facebook, no Instagram, etc. Logo, temos que enfrentar uma certa concorrência. Hoje tem uma pluralidade de vozes, mas não é todo mundo que é ouvido. A gente diz que na internet tem a tal da economia da atenção. Agora, o problema é quem vai conseguir ser ouvido. Todo mundo pode falar, mas ser ouvido é outra coisa. Então,

¹ A entrevista ocorreu de forma virtual em 15 de junho de 2022, por Diósnio Machado Neto – professor livre-docente da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP) e professor dos programas de Pós-Graduação em Musicologia do Departamento de Música da ECA-USP e Pós Graduação em Mudança Social e Participação Política (PROMUSPP) da EACH-USP. E-mail: dmneto@usp.br.

² Jornalista e tradutor, colaborador da Revista Concerto, e autor de *Como Ler os Russos (Todavia)* e *História Concisa da Música Clássica Brasileira* (Alameda Editorial). E-mail: irineup@hotmail.com.

you have this first paradigm shift. What I mean is, I'm not sitting on the throne issuing my opinions, like Moses who goes down with the tablets for you down there. People from below, they come here! I used to say that today we have, in this position, much less excuse for error. I have a book that I love, by André Malraux, called *O Museu Imaginário*. Malraux wrote, in the 1950s, very fascinated by the advent of the commercial art book. He observed that, because it was accessible, a person didn't need to go to the Louvre to see the works in the collection. They could open a book and have an idea of it. Then, people talk today about a frame, open on the side and see. This imaginary museum of humanity is just a click away for us. There's a whole repository of knowledge accumulated that people can access easily. From this point of view, I find absolutely fantastic technology. Then, when I go and write an article about anything, a text, I can find the birth dates, where the composer was born. I talk about a work X, and back then I had to go to the LP or the CD, pray to get it. Today not, it's all a click. Then the sources of knowledge are much closer. It's a thing that benefited me in my book *História da Consciência da Música Clássica Brasileira*. What I mean is, if I have accumulated knowledge about this in Brazil, I go back. And in the case of Brazilian music, sometimes it's the only source that exists. Well, there's a guy who defended a doctorate at Unicamp in 2006. Hallelujah! I go there, click, down, see that. And that in the logic of the internet opens hyperlinks. The guy wrote a paper that's great. I see that in the bibliography and I can go to other things. In this sense, people benefit a lot from these tools in their profession. I see in a very positive way these changes.

Revista EC: Vamos aproveitar um pouquinho isso que você falou da história da música concisa. Seu livro segue uma grande tradição dos jornalistas. A gente já teve uma história da música brasileira do Andrade de Murici, do Mário de Andrade. Não sei se o Caldeira Filho escreveu. Eu acho que não.

Irineu Perpétuo: É... Eu, pelo menos, não achei nas minhas pesquisas. Gozado, ele escreveu muito artigo. É até uma pena que não tenham nunca sistematizado. Porque ele [Caldeira Filho] escreveu sobre várias estreias de obras de compositores brasileiros.

Revista EC: Verdade, vários críticos tiveram uma posição fundamental na discussão da música brasileira: Oscar Guanabara, Rodrigues Barbosa, o próprio Machado de Assis. Ou seja, a gente não vê o Machado de Assis como crítico. Mas em *A Semana* ele fazia esse papel.

Irineu Perpétuo: É. E ele fez muita crítica de jornal também. Ele tinha a técnica de performance de artistas que vinham para cá.

Revista EC: Pensando nesta perspectiva, falando destes personagens, hoje, como musicólogo, eu enfrento o seguinte dilema: qual é a minha capacidade de escrever uma história de música concisa, como você escreveu? Porque o que você falou é muito interessante. Quando você abre um texto monográfico, você pode fazer um monte de hiperlinks, isso se torna um universo incrível. Ou seja, hoje, sem considerar a ruptura das fronteiras dos universos musicais, parece que você está fazendo uma meia história, não é? Então, qual você acha que é o futuro? Você acha que ainda é possível termos textos neste modelo? Vai ser tudo na internet? Nós continuaremos lançando livros, histórias universais, ou veremos cada dia mais os hiperlinks organizando leituras individuais, com cada um organizando como pode e quer? Como você vê esse futuro?

Irineu Perpétuo: Pois é. Eu fiz esse, fazia tempo que não saía um livro com esse recorte. E não é por acaso, com essa especialização. O que eu fiz foi justamente isto: pegar o que muita gente como você fez em diversos períodos, e tentar colocar lá como síntese. Porque a tendência é essa: está todo mundo saudavelmente reescrevendo a história da música brasileira. A gente está fazendo uma biblioteca de Babel da música brasileira. Entrando nos vários períodos e nos vários

compositores. Realmente, daria para fazer uma enciclopédia que tende ao infinito. Eu resolvi produzir uma nova síntese porque eu acho que precisava alguém, de repente, juntar isso e falar: “Olha, aconteceu uma coisa desde o Vasco Mariz, o último David Appleby. De lá para cá aconteceu alguma coisa, só que eu quero mostrar que agora a bússola está voltando para um outro lado”. Nada contra esses trabalhos anteriores, mas só mostrar que o jeito geral de se pensar a música no Brasil mudou, e que aponta para essa direção. Então, a gente sentiu falta de uma síntese para dizer que alguma coisa aconteceu. Mas o bom dos dias de hoje é isso, é que essa síntese facilmente remete a esses capítulos individuais que vocês [pesquisadores] vêm escrevendo desde então. E acho muito provável que o virtual seja um bom depositário para isso tudo. Mas acho que hoje o impresso ainda cumpre uma função importante. Porque senão, até pela essência do trabalho de vocês, seria difícil produzir o nível de aprofundamento que se exige. Isso é perfeito, mas, de vez em quando, eu acho que precisamos de umas junções assim, para mostrar que isso faz sentido, que vocês não estão sozinhos e que tem uma corrente principal geral. Tem um *Zeitgeist* ali que aponta em uma direção. Acho que tem uma nova objetividade, uma nova profissionalização da musicologia aqui no Brasil, que eu acho notável. Isso não foi exatamente uma surpresa, porque eu vim acompanhando. Mas, quando eu tive que sentar em cima de cada área para contar a minha história, foi muito gratificante ver que em todos os períodos e com todo mundo que eu quero mexer, tinha trabalhos bons. Eu podia até, em alguns casos, escolher para que lado ia. Então eu acho que é uma condição recente, mas muito bem-vinda. E isso é irreversível. Os trabalhos que vocês fazem muitas vezes ficam no circuito acadêmico só. Eu acho que vale a pena dar uns truques para que eles transbordem para o resto da sociedade. Até porque, como jornalista, não por acaso minhas duas carreiras paralelas são muito parecidas: a de jornalista e a de tradutor. Porque a gente sempre tem que ser intermediário, na verdade. A gente é mediador de conhecimentos. A brincadeira que a gente faz no jornalismo é assim: jornalista não é o cara que sabe. Ele sabe quem sabe. Quando acontece

alguma coisa, eu tenho que saber com quem falar, quem é o interlocutor. Então, a gente identifica vocês no nicho e tenta trazer para essa esfera mais geral.

Revista EC: E também tem o lado de provocação, ou seja, o Guanabarino fazia isso, o Mário de Andrade fazia isso. Porque o Mário de Andrade, ao mesmo tempo, fazia trabalho jornalístico, mas era também o pensador desse processo, das epistemologias. Eu fico pensando, agora que você falou, como é importante aparecer nesses trabalhos. Mas, nos tempos da era virtual, como você acha que a gente alcança um grande público? Por exemplo, eu estava vendo uma entrevista sobre os 250 anos de Beethoven; entrevista não, uma conversa interessante que você fez sobre os 250 anos do Beethoven, não é? E eu havia proposto para o Roberto Minczuk e para o Rodolfo Coelho fazerem também uma conversa sobre este tema. E, quando eu assisto, eu vejo que são três visões diferentes: de um musicólogo, um compositor e um regente. E aí eu vejo o quanto de distância existe entre os três universos, não é verdade? Como nós podemos fazer, nos tempos da era digital, que seja mais palatável, uma linguagem leve? Você, na sua *live*, foi muito leve e ao mesmo tempo muito profundo. Mas como podemos desmistificar certas coisas? Por exemplo, na *live* você fala assim: "Olha, o Beethoven escreveu duas sinfonias absolutamente diferentes na mesma época, ou seja, uma que era a número cinco, uma tempesta, um tratado sobre como escrever métrica pírrica, e outra como um tratado de como escrever em cima de uma tópica, que é a pastoral, ou seja, um tratado. São tratados estilísticos." Como nós fazemos para desmistificar determinadas personalidades musicais muito fortes, muito marcantes, muito canônicas, e dar ao público uma possibilidade de um contato mais próximo com um pensamento das épocas? Porque a gente sempre junta tudo no cesto dos gênios. Bach, Beethoven, Mozart... E tudo que eles fazem é traduzido apenas pela ideia de genialidade. Não, eles são pessoas que pensam o problema musical dentro de uma cadeia de eventos. Como que a gente desmistifica isso usando a era digital, Irineu?

Irineu Perpétuo: Então, você tocou em vários pontos bacanas. Num certo vício de pensamento que tem nessa nossa área. A gente, talvez, muito preso a conceitos do século XIX, do gene inatingível, etc. É como o Romantismo cria essa ideia do gene. O que pode, certamente, fazer sentido em uma certa época. Mas, hoje, talvez a gente tenha que operar na função inversa. Mas a gente tem sempre que ter cuidado para que essa canalização não acabe na irrelevância da arte. Às vezes eu vejo o meio se defendendo. Eu vejo como uma estratégia de defesa. Uma coisa que obviamente eu faço, eu acho que você sabe, mas eu entendo o porquê. É o medo de que vão passar por cima dessa nossa atividade porque justamente ela, em certo sentido, não consegue se conectar direito com a sociedade, não consegue mostrar para as pessoas o que é relevante. Mas, de qualquer maneira, eu acho que a gente tem que sair daquela atitude. Eu vejo algumas instituições saindo desta cadeia. Lá atrás era o seguinte: em uma orquestra, estamos tocando Brahms, então você tem que vir assistir à gente porque isso é o máximo. E, hoje em dia, não. É dizer: “Olha, vem cá, vem ouvir porque isso é um máximo”. Entendeu? Não é uma obrigação, a pessoa não vai sair da casa dele por causa da orquestra ou do Brahms. Ela tem que estar convencido de que aquilo é o máximo. Mas a gente pode, também, fazer esse diálogo sem vulgarizar a coisa, sem banalizar a história, sem abrir mão de um compromisso de um certo rigor factual. Mas, de novo, eu não preciso inventar nada sobre o Beethoven para mostrar que ele é um gênio. Eu acho que as novas tecnologias nos dão, de novo, essas ferramentas. Quando você tem um debate sobre a tecnologia, em princípio é uma ferramenta. O avião me faz chegar à sua casa, mas pode me fazer jogar uma bomba também. Mas é, em si, uma máquina que voa. E na pandemia ficou muito claro o tipo de comunicação direta e imediata que as novas tecnologias permitem. Então, é pensar nas especificidades da ferramenta e usá-la a favor desse discurso que a gente quer fazer. Mas tem, antes, uma operação mental nossa de ajustar o discurso que nós vamos colocar na rede. É justamente o que você disse: mostrar como a arte é viva e tem uma relação imediata com as

peessoas, como era gente escrevendo coisas para gente. Nos últimos anos, no Brasil, tivemos que afirmar: como a arte é fundamental. A utilidade da arte tem essa coisa enigmática. A utilidade dela se basta a si mesma. Não é arte para. Não é “o cara tem que ouvir música porque ele vai melhor na prova de física”, entendeu? “porque ele vai arrumar um emprego melhor”. Não, a arte é mais. Acho que na pandemia ficou claro para todo mundo que, sem ela, a gente fica doido. No pior momento do confinamento, a gente viu como subiu a audiência de filmes, de música popular; de música clássica também. O pessoal ficou abismado como de repente começaram a ir atrás. Essa é uma dimensão que nos constitui como seres humanos. Sem essa dimensão estética, a coisa não vai. Então, eu gostaria que agora, já que parece a pandemia está dando uma trégua, a gente está voltando às atividades, que a gente não perdesse isso que conquistamos neste período. Não se esqueçam: nós precisamos reafirmar a relevância do campo estético na sociedade.

Revista EC: Na pandemia parece até que a gente conversou mais, por incrível que pareça. Eu fiz várias *lives* interessantes. As pessoas estavam dispostas. Antes da pandemia, as plataformas, esses aplicativos de encontro já existiam, mas a gente tinha muita dificuldade [com elas]. Após a pandemia, nós nos adaptamos muito rápido. Eu, por exemplo, fiz conversas incríveis com o Marc Evan Bonds, com o Eero Tarasti, com o Robert Hatten. Eles estavam a um clique da casa das pessoas, como eu estou fazendo agora com você. Você vê, nós estamos aí na cena musical, você é muito ligado ao Teatro Municipal de São Paulo. Eu fui conselheiro da Fundação Teatro Municipal, mas nós nunca sentamos para bater um papo. E agora a gente consegue fazer isso. Como você acha que vai ser, inclusive, essa nossa atividade de interação com os projetos, de interação com as políticas, a partir de agora? Ou seja, você acha que vai continuar essa dinâmica? E qual foi o impacto que elas tiveram na melhoria da qualidade da programação, ou na piora? Como que você

viu? Terminou a pandemia, nós entramos nesse universo. E agora, nesse retorno, como você está vendo isso?

Irineu Perpétuo: O digital veio para ficar. E foi bom até para tirar um pouco de medo. Quando tem uma troca tecnológica, sempre tem um medão. Era como o gramofone que ia matar a música ao vivo, o rádio que ia matar o gramofone, a TV que ia matar o rádio e a internet que ia matar isso tudo. E a gente vê que as coisas se complementam. Eu lembro que, quando aqui começaram a passar nos cinemas montagens do Metropolitan de Nova York, as pessoas acharam que isso iria matar a vida operística local, e isso não aconteceu. Na verdade, isso se complementa. Como lá atrás, um livro de arte não matou o Louvre. Pelo contrário, as pessoas vão querer ir mais ao Louvre, porque tem um efeito de sinergia e de multiplicação. Muito empiricamente, quando comecei a voltar à atividade de concerto e ópera, vi que tinha mais gente. Conversei com o pessoal de teatro e música popular, também [tiveram essa impressão]. As pessoas estavam sedentas pela volta desse contato presencial. Elas ficam vendo em *streaming* só a boquinha de todo mundo. Quando que eu vou poder ver ao vivo? E recuperou. Então, na verdade eu acho que era um processo que já aconteceria no caso aí das transmissões digitais e que apenas foi acelerado pela pandemia. Era uma tendência que se já anunciava. No caso das grandes instituições brasileiras, que já são grandes espaços, já têm orçamento, foi bom, porque elas foram obrigadas a investir nisso. E deram esse salto. Do ponto de vista das trocas, foi fantástico. Porque você pode fazer um simpósio internacional com todo mundo na sua casa. Claro que é muito mais gostoso e divertido se der para trazer as pessoas. Mas a gente sabe que nem sempre essas condições são dadas. Não temos mais dezoito anos, qualquer novidade tecnológica dá uma preguiça... Mas todos nós fomos obrigados a dar esse salto. Para o contato internacional, isso é absolutamente fantástico. Como você lembrou, dá para chamar o Tarasti aqui...

Revista EC: Irineu, falando então dessas experiências que vieram para ficar, você achou positiva essa experiência dos concertos *online*? Muita gente tentou. O Abel Rocha fez até mesmo um concurso para obras que pudessem ser veiculadas pela internet. O Roberto Minczuk também buscou alternativas. Eu imagino que todas as orquestras, para se manterem em atividade, tentaram. Corais também tentaram. Como você acha que foram os resultados? Saíram coisas boas? Foi um pouco frustrante? A qualidade musical piorou ou melhorou, ou valeram as novas experiências? E você acha que ela vai continuar? Ou seja, é possível a gente montar um concerto agora, como a gente viu o Elton John no quintal da casa dele, o Paul McCartney no piano dele. Isso vai continuar?

Irineu Perpétuo: Bom, de novo, acho que chega como complementaridade. Ninguém precisa ter medo de substituir, até mesmo porque, respondendo sobre a qualidade, dá para ver, especialmente numa atividade como a música de concerto, que a tecnologia ainda não dá uma resposta tão imediata em termos de qualidade. Inclusive porque há um tipo de interação de que você precisa. Eu estou aqui conversando com você, a conversa rola legal. Agora, se eu pegar aqui um violão, você pegar aí um piano e a gente interagir musicalmente, tem uma série de coisas que ainda não vão funcionar em um nível mais alto. Você citou o que o Abel Rocha fez lá em Santo André. Eu achei muito bacana. Ele não tentou fazer, nas condições dadas pelas restrições de encontros, aquilo que você faria ao vivo. O Abel teve a iniciativa, assumindo que era uma condição pandêmica, e deveria produzir nessas condições. Logo no começo, ele fez as oito microestreias da quarentena. Quer dizer, já sabendo que era quarentena, encomendou obras para oito compositores, o que foi muito legal. Isso eu fiz questão, embora eu soubesse que ficaria na internet, de assistir em tempo real à estreia de cada uma, para ver como estava sendo feita. Os convidados compuseram na pandemia, as obras foram mandadas na pandemia, os músicos foram ensaiando separadamente para colocar aquilo de pé. Foi uma reação ao que estava

acontecendo. No ano passado, o festival de Manaus de ópera foi todo *online*. E teve encomendas de óperas *online*, para ser feitas nesse tipo de condição de produção. A obra já é composta com essas condições. O compositor tenta antecipar quais serão as dificuldades e tenta lidar com elas. Eu achei absolutamente brilhante. Aí a arte mostra a que veio, mostra o que é. Mostra o que é feito dentro daquele tipo de estrutura. Essas obras não existiriam em outras condições. Eu preferia que não tivesse Covid-19, e não tivesse tido que fazer assim. Mas, uma vez que houve, não depende do Abel, não depende da organização lá em Manaus... Eu achei muito inteligente esse tipo de reação. Outros lugares também foram notáveis. Em Minas Gerais, eles fizeram transmissões de concerto de qualidade absolutamente incríveis. Era coisa de se pegar os vídeos de lá e [comparar com o] de qualquer outra orquestra a que você assiste da Alemanha, onde tenha melhores equipamentos. Não deixa a dever, foi uma resposta muito positiva. Realmente, os corpos artísticos reagiram, quiseram mostrar que estavam vivos e se mantinham relevantes. Abriu-se uma comunicação com o público muito bacana. Porque as orquestras passaram a cuidar do perfil no Facebook ou no Instagram, e passaram a conversar com o público dela. Nossas instituições precisam se comunicar com seu público, ainda mais no Brasil, em que geralmente essa atividade é pública, feita com o dinheiro público. Então, tem que ter um sentido de pertencimento das pessoas. Nós brincávamos, aqui em São Paulo, que em Campinas tinha três torcidas: Guarani, a Ponte e a Sinfônica de Campinas. Que lá atrás, muito antes do digital, o Benito [Juarez] soube fazer uma relação muito bonita da Sinfônica de Campinas com a cidade. O campineiro se identificou com essa orquestra que estava lá. Eu acho bacana, mas não só bacana, isso é fundamental que exista. Senão, chega um prefeito, diz que vai acabar com a orquestra, e 90% da cidade acham que tanto faz, porque nunca viram tocar e para eles não faz o menor sentido. Então, essas novas ferramentas podem servir muito para dar esse vínculo, esse pertencimento dos corpos. Na verdade, a nossa atividade musical é com as pessoas. A pandemia ajudou a dar esse tranco. A

música clássica brasileira foi obrigada, com duas décadas de atraso, a entrar no terceiro milênio, a entrar no século XXI.

Revista EC: Interagir. Até para fazer justiça. A OCAM também fez coisas muito legais. O Fábio Cury com a USUSP. A Orquestra de Guarulhos, de Santos, todo mundo se moveu. Nesse sentido, você acha que vai surgir uma estética da composição para ser transmitida na internet, ou você acha que já tem? Vai surgir daí uma nova linguagem? Será que os compositores contemporâneos estão prontos para usufruir desse tipo de plataforma?

Irineu Perpétuo: Nessas iniciativas que a gente citou, já teve um ensaio disso. Essa interação de música com tecnologia já é tão antiga quanto as duas coisas. Se a gente pensar na tecnologia, por exemplo, a invenção do piano é uma invenção tecnológica. Resolver pegar um teatro e abaixar o fosso para a orquestra ficar mais baixo, isso é uma invenção tecnológica. Você está influenciando na arquitetura diretamente. E nessa tecnologia mais nova, eletrônica, a gente pensa no IRCAM [*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*] em Paris, que foi feito para isso, é bacana. Eu acho que, inclusive nas esferas mais radicais, experimentais da música, virá, e acho que já começou a vir agora. Eu não me surpreenderia que tenha coisas que sejam especificamente para esse meio, como tecnologia de gravação. Acho meio inevitável que o artista tenha esse defeito de caráter, surge qualquer coisa, ele quer usar.

Revista EC: Deixe-me reconfigurar. Porque você se colocou muito bem. Ou seja, a gente já tem no próprio Brasil um núcleo de música e tecnologia desenvolvido. Mas eu quero te perguntar: você acha que no Brasil está surgindo aquele compositor que tinha sua perspectiva de escrever para orquestra sinfônica, ou será algo pontual? Talvez seja essa a questão, de todo mundo se abrir a isso.

Irineu Perpétuo: Todo mundo não, mas eu acho que, conforme a tecnologia vai avançando, o artista é obrigado a reagir, entendeu? Como na minha área, tinha

gente que demorou para entender o computador, e achava romântico ainda ficar na máquina de escrever. Mas tem uma hora que... Porque é o seguinte: essa tecnologia impacta muito a recepção da obra. E, mesmo quando dizem o contrário, o artista é um ser humano, quer se comunicar. Embora ele diga que faz a sua arte para si, e às vezes faça só levando os seus critérios em consideração, ele faz sempre na expectativa de que alguém ouça, leia, veja aquilo que ele está fazendo. Por esse impacto na recepção, muitos serão arrastados à sua revelia. Vão fazer charminho na mesa do bar e dizer que preferia não. Mas, como não tem jeito, isso vai configurar o fazer musical. Até a questão de chegar ou não em algum lugar, essa sua música vai depender da adesão à tecnologia. Claro, não vai ser todo mundo hoje que vai começar a fazer isso. Mas acho que os mais antenados estão pelo menos pensando. Também não precisa migrar tudo para o digital. Mas acho muito difícil não levar esse fator em conta. Mesmo quando o cara vai fazer uma peça para ser tocada por uma orquestra de São Paulo. Pô, bah, vai ter um *streaming* no concerto, já pode influenciar algumas coisas ele saber que vai ter. No fim, é uma difusão muito maior do que se a sala estiver cheia, das 1.500 pessoas que vão lá assistir em uma noite. Só saber que isso vai ser multiplicado e vai continuar no ar.

Revista EC: Eu lembro que, há muito tempo, o CMU-ECA recebeu uma proposta de aulas interativas com o Royal College. Foi o Marco Antônio da Silva Ramos quem fez esta proposta. Esse projeto não foi para frente. Mas estou falando de uns quinze, vinte anos atrás. Depois, teve uma proposta de aderir a uma assinatura de programações *online* no Teatro de Barcelona, com Jordi Savall. Coisas incríveis, inclusive com música antiga, com instrumentos de época, coisa e tal. Acho que essa tendência vai crescer no Brasil. As orquestras vão criar assinaturas nesses espaços, vão abrir seus concertos em tempo real. Já está acontecendo isso? Como você vê a discussão da própria programação? Isso vai trazer mais música contemporânea, mais interação com a música popular? Eu sei que é um exercício

de futurismo, mas você, como crítico, tem uma posição... Você trabalha no quente, ou seja, no que está acontecendo ali. Nas discussões que você tem, como você acha que isso vai influenciar, e no quê?

Irineu Perpétuo: Bom, primeiro, a tecnologia também vai evoluindo. Há quinze anos você ter uma aula virtual do Royal College não era a mesma coisa do que você ter hoje. Que não tenha rolado há quinze anos eu entendo. A própria conexão da internet, você não conseguia garantir do jeito que você consegue garantir hoje. Agora, na criação, acho que é um momento desses “nichos dentro do nicho”. A música contemporânea é um nicho dentro do nicho da música clássica. É como a banda de garagem dentro do nicho do rock. É uma coisa mais de gueto. Ou como, na literatura contemporânea, a poesia que a gente tem impressão de que o poeta escreve para a poeta, um no vai lançamento do outro, compra seus livros e fica assim. A música contemporânea é quase isso, e os concertos também, porque quem pode escrever levando isso em conta são os compositores contemporâneos. Por mais visionário que fosse o Beethoven lá atrás, ele não tinha como prever o que está acontecendo. Então, ele compôs para a mais avançada tecnologia que ele tinha à disposição há duzentos anos. A pessoa que continuar compondo nos moldes do século XIX vai concorrer com os compositores do século XIX. Boa sorte. Seja você também o Brahms de hoje. Mas, hoje, quem estiver antenado com o hoje vai poder produzir coisas que não existem intrinsecamente no repertório, porque esses compositores morreram muito antes de tudo isso acontecer. Deveria ser uma janela de oportunidade. Você falou das assinaturas virtuais. Muito antes, há dez anos, a Filarmônica de Berlim já começou a se preparar. E vende já, há alguns anos, a assinatura da sua série de concertos. Em princípio, é o Real Madrid das orquestras. É a orquestra mais rica do mundo. Não precisaria fazer isso. Mas fazem isso justamente porque sabem onde estão e vão continuar ali. Uma vez que todo mundo teve que dar um salto tecnológico na pandemia, seria muito sábio não perder esse saber acumulado. Seria muito sábio continuar construindo a partir

daí. Isso gera um capital simbólico muito interessante, traz muita coisa para a marca dessas instituições, para a inserção delas na sociedade. E, de novo, eu não acho que briga com a atividade presencial, só agrega. A gente vê o *streaming* da Filarmônica de Berlim e fica mais entusiasmado para ir àquela sala maravilhosa. A música contemporânea deveria tentar, na sua briga, usar isso ao seu favor.

Revista EC: No Brasil, qual você acha que é a experiência dessas instituições, dessas orquestras ou desses coletivos, que está mais adiantada? Se você pudesse nos apontar: “Olha, esse projeto é um projeto que está sabendo surfar essa energia da era digital”, dentro daquilo em que somos especializados, que é a música de concerto?

Irineu Perpétuo: Como qualidade de transmissão, o que a Filarmônica de Minas Gerais fez é muito bacana. Todo mundo deveria olhar para aquilo. Tinha equipe. Você precisa ter uma equipe. No filme, tem um roteirista. O roteiro, na música clássica, chama-se partitura. Então é legal que tenha alguém que leia aquilo para dizer: “Olha, daqui, opa, segura aí que vai entrar”, que corta e tal. Além da qualidade intrínseca dos equipamentos. Tem uma sensibilidade mínima de saber que você está transmitindo um espetáculo de música, um concerto, você tem que seguir a lógica daquele espetáculo. Você não vai transmitir um jogo de futebol com a câmera colada na trave. Embora a trave seja o gol, e quando a bola entra é importante – a informação mais importante do jogo é essa –, você não vai ficar com a câmera na trave o tempo todo só para ver se a bola entra ou não. Na música clássica é a mesma coisa. Tem que ter alguém para acompanhar aquela dinâmica. Diferentemente do jogo de futebol, na música clássica você já sabe o que vai acontecer, porque o cara te mandou um roteiro chamado partitura. Então, tem que ter alguém ali olhando e pensando nesse tipo de coisa. Desse ponto de vista, o que aconteceu nas transmissões de Minas Gerais é muito bonito, fazendo no Brasil o que se faz lá fora. Agora, de pensamentos estéticos... Minas Gerais não é mais rica, mas tem certo suporte financeiro. Mas, lá em Santo André, o Abel

mostrou que não é porque você não tem este suporte que você não vai ter ideias inovadoras. Ele teve essa iniciativa das microestreias. Depois, ele fez minidocumentários da vida das pessoas na quarentena. Depois fez uma ópera *pocket*. Estava sempre pensando para, nas especificidades desse meio, como continuar trabalhando. Todo mundo tentou continuar a trabalhar nas suas atividades. Mas, lá em Santo André, ele conseguiu pensar dentro daquilo que era oferecido pelas condições objetivas. O que Manaus fez no ano passado também achei muito bacana, porque encomendou obras que já seriam feitas nas condições pandêmicas. Dentro do que aconteceu na pandemia, é o que eu destacaria. Minas Gerais fez o tradicional, mas em um nível muito alto. Manaus e Santo André pensaram o novo, dentro das condições dadas.

Revista EC: Irineu, agora vamos expandir um pouco [a conversa] para a formação do músico. Eu sou um cara de dentro das orquestras, comecei aos catorze anos. Nasci dentro da música erudita. A minha primeira professora de iniciação musical, aos seis anos, foi a Beatriz Roman, veja só. Lembro que, há uns sete ou oito anos, eu almocei com ela e o Gilberto Mendes, foi muito emocionante. Passei por todos esses nomes: Claudio Santoro, Aylton Escobar, Marisa Lacorte, Eduardo Martins... e assim vai.

Irineu Perpétuo: Bom, tem umas cabeças aí. Você teve o privilégio de ter pessoas [em sua formação] que, para usar esse clichê de hoje, sabem pensar fora da caixa.

Revista EC: Pois é, Aylton Escobar.

Irineu Perpétuo: Então. Quem começa com a Beatriz Roman não vai aceitar menos do que Aylton Escobar.

Revista EC: Pois é. A Beatriz era muito jovem, mas já fazia um trabalho incrível. Enfim, eu estou nesse mundo desde muito novo. Eu sei que o músico tem uma formação muito tradicional. Mas há muito tempo eu não lido com a formação do

instrumentista. Qual você acha que tem sido a maior dificuldade do músico para compreender a sua profissão em um momento no qual essas instituições têm que buscar novos espaços? E ele mesmo tem que buscar novas linguagens para se manter? Teve um tempo, eu ainda estava ligado ao departamento de Ribeirão Preto, que eu estava com uma sensação de que a gente formava só músico para tocar em casamento. Aquela geração, que era a minha, do Fábio Cury, do Alexandre Ficarelli, do Roberto Minczuk, do Joel Gisler, Sílvio Ferraz, Abel Rocha, Claudio Cruz, todos esses que você conhece bem, tínhamos um ideal de sermos grandes instrumentistas, compositores, regentes. Passado tudo isso, como você vê o músico diante dessas novas aberturas e qual, você está vendo, vai ser um grande entrave? Se é que tem.

Irineu Perpétuo: Quando você falou os nomes, eu entendi por que você virou musicólogo. Você teve o privilégio de lidar com gente que não tinha esses vícios de formação terríveis, tipo o Chaplin em *Tempos Modernos*, que é só para apertar aquela engrenagem. Todos aqueles caras que você falou são pessoas de cultura humanística muito grande. Lembro de conversas que eu tive com o Aylton, que eventualmente iam para a música também. Mas não necessariamente ficavam aí.

Revista EC: Aliás, ele tem a interface que você tem com a literatura. O Aylton Escobar é um leitor e um crítico literário fabuloso.

Irineu Perpétuo: Sim. Quer dizer, uma parte do pedaço é isso. Nem é culpa do jovem, quer dizer, você tem uma exigência para a formação de instrumentista aqui que é cada vez mais alta, do ponto de vista técnico. Então, a tendência é mesmo que fique praticando escalas o tempo todo, porque é esporte de alta performance. É tipo um jogador de futebol, um cara do atletismo. A resposta muscular dele tem que ser imediata. Senão ele não vai ter um emprego. Mas isso é muito cruel, porque aliena a atividade-fim dele. Vai ter um cara que fica praticando, praticando, e às vezes não consegue se comunicar muito com a

música, [prioriza] a questão física, de produzir uma certa sonoridade de acordo com o que o regente que está à frente dele manda ele devolver. Isso já era um problema lá atrás. Tenho um amigo que estava dando aula de história da arte em uma determinada instituição, ele dizia que chegavam uns alunos e falavam: “Meu professor disse que não era para eu assistir a essa aula, que tem que ficar praticando em casa”.

Revista EC: Ah, eu sofri isso.

Irineu Perpétuo: Imagino. E olha que você está falando, teoricamente, do material de trabalho do cara.

Revista EC: Você vai falar de música para ele, o cara vai falar: “Não, não, isso não me interessa muito”.

Irineu Perpétuo: O cara vai ter que tocar Mozart. Mas, se você for falar de Mozart para o cara, ele vai dizer que aquilo não interessa. Importante é onde que ele vai colocar o dedo. Como você falou, parece que você está formando realmente um autômato. Antes das tecnologias isso já era um problema. Mas, de novo, eu acho que cada vez mais seria usar isso para tentar abrir a cabeça. Esse cara ficou confinado também, esse aluno. Ele passou por essa experiência e teve que usar essas ferramentas também.

Revista EC: Irineu, você está muito ligado a este universo do jovem instrumentista, porque você fez um programa que eu achava fabuloso. Eu assistia todo domingo. Até porque eu tinha muito aluno que ia lá.

Irineu Perpétuo: O Prelude.

Revista EC: É. Você está perto desses jovens. No Teatro Municipal, na Escola Municipal, interagindo com eles. Você acha que a escola brasileira está preparada para esses novos tempos? Você, como crítico, acha que tem uma geração que

vai fruir nestas novas condições? Outro dia eu disse para o Joel Gisler e para a Erica Hindrikson que a nossa geração mudou muito a cara da música em São Paulo. Nós “substituíamos” os professores italianos, nós mesmos nos habilitamos para um novo tempo. Surgiu o Osesp, essas coisas todas. Essa nova geração e as escolas que elas estão frequentando, você acha que estão preparadas? Ou o que você acha que deveria acontecer para o músico continuar profissionalmente dentro dessa música de concerto?

Irineu Perpétuo: Instituição não é um negócio eterno e imutável. Eu achei muito bacana esse seu depoimento sobre essa troca de geração. Vocês, em um certo sentido, nacionalizaram o ensino musical, trouxeram para mais próximo da nova realidade. Tem sempre uma atualização de mentalidades que é inevitável. Eu vejo o pessoal que vocês estão formando e acho bacana também. Já são frutos dessa conjuntura de mudanças. Vocês são quase sobreviventes dessa formação que tiveram. Não por serem essas pessoas que você falou, mas quem teve que estudar no embate mais duro com essa geração anterior. Especialmente quando era a coisa do instrumento só mesmo. Ok, foi herdada muita coisa, mas é um custo até pessoal, e emocional, duro. Eram coisas que eram normais em relação à sua época e hoje são absolutamente intoleráveis. E que bom que é intolerável. Então, o meio mudou. A geração de vocês conseguiu mudar um pouco essa coisa. Vocês estão formando gente já mais saudável, e com uma tendência a ser mais antenada. O que está em aberto é quase uma disputa hegemônica, nas instituições, de a gente poder tentar, cada um do seu lado, do jeito que dá, fazer com que elas andem nessa direção. A instituição, quando você fala, é sempre um grande negócio, sempre o tempo dela é outro, sempre é mais engessado, mais complicado. Mas eu acho esse seu depoimento otimista, no sentido de dizer: “Não, é possível, nós não estamos na São Paulo da década de 1950”, entendeu? Mal ou bem, teve uma troca de geração e junto uma troca de mentalidade, uma troca de práticas. Então

acho que, se de repente a gente assumir o processo como dinâmico em disputa, eu acho que a gente pode tentar brigar por isso em que a gente acredita.

Revista EC: É, eu lembro muito, e acho que você também deve ter lembrado do embate da Osesp.

Irineu Perpétuo: Poxa, eu cobri aquilo.

Revista EC: Aquilo não foi fácil, não é? A gente veio substituir toda uma geração, mesmo dentro da ECA. Substituir pessoas como o Olivier Tony, o Willy Correa de Oliveira, o Gilberto Mendes. Foi um momento muito complicado... A gente realmente deu a cara a tapa e foi à luta. Primeiro fomos muito jovens para o exterior e essas coisas todas, depois assumimos cargos nas escolas e universidades. Enfim... Mas, neste momento, eu gostaria de ir para um último ponto: a questão do tempo presente. O Rubén López Cano, um querido colega, professor de Barcelona, fala que a era digital é a era de um movimento contínuo de dispersão e reconcentração. Com a linguagem musical não é diferente.

Irineu Perpétuo: Concordo.

Revista EC: Outro fenômeno é que, hoje, qualquer pessoa numa comunidade carente, na periferia de São Paulo, pode ter acesso a muitos estímulos, inclusive à música do Bach, e reelabora aquele material a partir da linguagem dele. Isto nos leva a uma expressão que, desde a década de 1960, vem num crescendo muito forte: o identitarismo. E isso tem surgido como um espaço de muita discussão. O próprio Teatro Municipal de São Paulo hoje busca aproximar esses universos que antes seriam interditados, por, justamente, serem de territórios e usarem linguagens “estranhas” ao público tradicional do Teatro. A presença do Emicida, que eu acho um artista incrível, quebrou este estigma. Agora a Ópera Café também traz assuntos que poderiam ser considerados territorializados, ou pelo menos polêmicos ideologicamente. Como você vê esse impacto na música de concerto? Você

acha que a gente vai ter um novo rebrote daquela utilização de materiais ditos folclóricos, hoje com outra feição? Eu acho muito saudável que esta diversidade tenha espaço fora de seus nichos. Eu tenho encontrado artistas incríveis, como Tantão, Nego Léó, Marina Mathey, para citar alguns, entre uma infinidade de jovens artistas potentes. Artistas que resgatam até mesmo uma arte experimental, desde territorialidades marcadamente identitárias. Trabalhos como o do Coletivo Namíbia, que vem trazendo a discussão sobre a música negra. A discussão sobre a própria ancestralidade. Inclusive, o que vem a ser a música negra em uma perspectiva de ancestralidade. Artistas como Suede Nunes, uma jovem de 21 anos que compreende muito bem todo esse trânsito da música negra no Brasil. Como você vê isso a partir do ponto de vista da música de concerto? Vamos usar até palavras que podem estar aí contaminadas, um campo da expressão da branquitude dominante. Como você vê esse fenômeno que é das redes?

Irineu Perpétuo: É. Você vai em uma orquestra brasileira, você acha que está, na melhor das hipóteses, no sul da Europa, mas não reflete a composição social do país. Tem gente lá na frente, chefia de instituição, e você não vê [negros]. É como no futebol, a maioria dos jogadores são negros, mas tem um ou dois técnicos identificados com a negritude. Quando é na hora de mandar, não, né? Para mulher é a mesma coisa. Nas orquestras é um pouco melhor. Mas na composição, não. Quando você vai olhar no século XIX, a proporção entre homens e mulheres compositores era descomunal. Hoje em dia tem quase a mesma proporção. E continua o mesmo entre os contemporâneos, ainda homem fazendo mais, branco...

Revista EC: E tem a questão do gênero. Eu imagino que vai ser muito difícil começar a ver no Brasil uma regente trans, por mais genial que seja. Mas eu acho que esta pessoa vai enfrentar muitas barreiras, você não acha?

Irineu Perpétuo: Na verdade, a armadilha é essa. Quando você não coloca ninguém, ela não tem nem modelo para se olhar. O artista trans que tiver talento musical para a música de concerto vai desistir porque não está vendo ninguém, ou quase ninguém, fazendo... Diz: “Então, isso aqui não é para mim”. Agora, felizmente, hoje pelo menos é possível a gente ter essa conversa e você colocar isso para mim. Hoje, pelo menos a questão incomoda. Porque lá atrás essa situação seria completamente um mundo da natureza, o estado da natureza, a vida como ela é.

Revista EC: Aliás, você trouxe uma palavra que eu usei na semana passada com o meu grupo de pesquisa. Discutindo identitarismo dentro do laboratório que coordeno, uma das pesquisadoras falou: “Ah, mas o identitarismo é um campo que tende a ficar na inércia”. Respondi: “Tudo bem, ele até pode ficar discutindo o mesmo ponto da afirmação, e eu não o vejo assim, mas pelo menos ele traz um incômodo.” E esse incômodo movimenta. É evidente que ele se movimenta. O Emicida no Municipal se movimentou. Pode ser que não tenha tido uma política para isso. Eu acho até que não. Acho que é uma abertura. O *Café* veio trazer esses pontos. Esse incômodo é importante.

Irineu Perpétuo: Então, você falou de coisas que aconteceram e não aconteceram de graça. Aconteceu justamente porque tem um movimento social para que isso aconteça. E o que você falou do fato do Emicida é importante, às vezes, quando a situação é de tanta exclusão que tem um fato simbólico desses, que se torna catalisador. Um fato desses pode desencadear uma política depois. “Ah, então o Emicida foi lá”. Então, a partir daí, os novos Emicidas podem surgir. Antes de isso acontecer, parece que não era possível um cara como o Emicida chegar. Se chegar um, a gente pode talvez puxar políticas a partir daí. E, de novo, as novas tecnologias dão as ferramentas da pressão mais imediata, inclusive. Eu acho que tem que incomodar. Eu sonho com uma sociedade em que não seja necessário o

identitarismo. Mas como a situação é assimétrica, entre gênero, entre tudo, então acho que ainda é muito necessário que tenha esse tipo de ação afirmativa.

Revista EC: Na própria revista *Concerto*, da qual eu sou um leitor assíduo, li um texto do Rubens Kunze que toca neste ponto, mas pelo outro lado da questão. Disse: “Como podemos fazer frente a todo esse impacto que tem Anitta a partir do nosso universo?” É um questionamento. Hoje mesmo houve uma crítica de um concerto que traz música contemporânea com uma linguagem muito jovem, nessa série de música de câmara do SESC. Isso tem a ver com esses impactos das redes. Eu sinceramente acho que você harmoniza muito isso com o seu espírito de tratar coisas que são eruditas com a leveza que você trata. Eu também tento fazer isso sempre, meu espírito é assim.

Irineu Perpétuo: Não por acaso eu te cito no meu livro.

Revista EC: Obrigado.

Irineu Perpétuo: Eu tenho que te agradecer, porque você resolveu um problema para mim. Senão, se não tivesse o seu texto, eu não sei como falaria daquele tema, inclusive.

Revista EC: Por fim, Irineu, vamos falar um pouquinho dessa sua grande interface que é com a literatura. O Mário Vieira de Carvalho, que é o meu grande tutor, junto com o Regis Duprat, tem um livro que se intitula *Escutando a Literatura*. Ele sempre chamava a minha atenção. Nós temos que falar mais de música lendo os grandes textos. Eça de Queirós, Machado de Assis... Você é um especialista em Dostoiévski. O que você aprende de música com Dostoiévski?

Irineu Perpétuo: No caso, esse é um que, não parece, mas gostava bastante de música. Tem livros dele em que ele faz aquela coisa, que eu acho sempre interessante na literatura, quando o cara descreve uma moda musical que não

existe. O cara pensa em uma obra, que tem um romance chamado *Adolescente*, que tem uma coisa em volta do falso. Um cara fala como seria a composição, até meio que antecipando o que o Thomas Mann vai fazer depois, no *Doutor Fausto* dele. Eu sou o cara que não faz a música, eu escrevo sobre música. Então, para mim, sempre vieram muito cruzadas essas duas coisas, estudar a fertilização cruzada das artes. Entender várias artes do período ajuda você a entender o *Zeitgeist*, o espírito da época. Mesmo que seu interesse último não seja a questão musical propriamente dita, saber as obras que ele estava ouvindo, quem estava pintando naquela época, vai te ajudar a chegar no projeto poético daquele artista. Por exemplo, você falou do Machado de Assis. A relação do Machado com a ópera é muito próxima. Machado até traduziu libreto de ópera para a Ópera Nacional.

Revista EC: Aliás, o Machado de Assis tinha uma tese sobre a música brasileira, a da impossibilidade de originalidade frente à colonização intensa. Ou a falibilidade dessa colonização. Ele sempre vai ironizar com uma visão tipo “o fulano até tenta escrever uma sonata, mas acaba mesmo escrevendo uma polca”.

Irineu Perpétuo: Quer dizer, o Machado inventou o Nazareth antes de o Nazareth nascer. Nesse conto ele está inventando Ernesto Nazareth. A grande questão mental de Ernesto Nazareth era essa: não se aceitar como o Pestana, o compositor do Machado, e querer ser um cara. Tem uma história que o Francisco Mignone contava, de que o Arthur Rubinstein veio para o Brasil e o Nazareth queria tocar Chopin para ele. Quer dizer, queria tocar uma música deles. E o Rubinstein ainda conta que o Nazareth, aos prantos em um concerto da Guiomar Novais, disse que queria ter sido a Guiomar Novais. Tudo bem, o que foi a Guiomar Novaes a gente não questiona, mas ele foi o Nazareth. Esse compositor o Machado de Assis inventou, antes de existir o Nazareth. Ele explica o Nazareth antes de o Nazareth existir.

Revista EC: E qual é a tese do Dostoiévski sobre a música? Você poderia extrair alguma coisa depois de tanta experiência que você tem dele? O que ele pensa da música?

Irineu Perpétuo: O que ele pensa da música é o seguinte... como a música ajuda a entender o Dostoiévski? Eu vou levar [a conversa] para outro lado. Um dos pensadores que ficaram mais famosos na reflexão sobre Dostoiévski é Mikhail Bakhtin. Bakhtin, para analisar Dostoiévski, cria a história do romance polifônico. Ele diz que não tem uma voz. Que não é a voz do narrador que manda. Os romances de Dostoiévski têm diversas vozes que se equivalem, que brigam com a opinião do próprio Dostoiévski. E isso nos ajuda a entender a poética deste grande escritor. São obras literárias com arquitetura musical.

Revista EC: Aliás, o Mário de Andrade também busca esta metalinguagem. O *Macunaíma* é moldado a partir de um pensamento rapsódico.

Irineu Perpétuo: Exato. Uma escritura de rapsódia para informar. Para formar a obra, que é uma obra formadora da literatura brasileira do ouvinte.

Revista EC: Irineu, com isto terminamos. Eu te agradeço muitíssimo, tenho certeza de que você deu uma grande contribuição para compreendermos algo do tempo presente na sua relação com a cena musical. Você é uma pessoa referencial da área e muito generosa.

Irineu Perpétuo: Eu que te agradeço.

ENTREVISTA³ COM
TAISA HELENA PASCALE PALHARES⁴

Revista EC: Embora a questão da digitalização da cultura estivesse já na pauta há alguns anos, a pandemia de Covid-19 parece ter tornado mais urgentes algumas reflexões sobre o papel das mídias digitais para a produção e recepção das obras de arte. Que lições você acha que nós poderíamos extrair desse período de quarentena?

Taísa Palhares: Uma primeira lição é que não dá mais para ignorar o mundo digital. Falo por experiência própria. Era uma pessoa muito pouco ligada nesse mundo. Entretanto a pandemia trouxe essa sensação de que estamos todos conectados, uma realidade que não podemos mais negar. Nós não vamos mais conseguir viver desplugados, como antigamente ainda era possível. Nós estamos aqui fazendo reunião pelo Zoom. Houve ganhos, nós conseguimos sobreviver ao período de isolamento por conta dessas ferramentas. Mas o que nós fazemos com isso? Porque também tem essa questão de escolher, de como selecionar. A pandemia evidenciou que o conteúdo que está nas redes não é totalmente livre ou democrático. Existe uma hierarquia. Não são todos os criadores ou produtores de conteúdo que vão conseguir circular da mesma maneira. O neoliberalismo atinge também essas plataformas. O mundo digital também tem seus mecanismos de exclusão.

Por outro lado, eu pergunto: como construir um olhar crítico sobre todo esse conteúdo e tudo o que acontece no mundo digital?

³ A entrevista aconteceu de forma virtual, pelo aplicativo Zoom, em 28 de maio de 2022, por Luciana Dadico – professora adjunta do curso de Psicologia da Universidade Federal de Mato Grosso, e professora de pós-graduação dos programas de Estudos de Cultura Contemporânea da UFMT e Estudos Culturais da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da USP.

⁴ Taísa Helena Pascale Palhares é Professora Doutora M.S. 3.2 do Departamento de Filosofia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da UNICAMP. Rua Cora Coralina, 100 - Cidade Universitária - Campinas. E-mail: taisa74@unicamp.br.

Revista EC: E, nesse cenário, qual você acha que seria o papel das instituições de fomento à cultura, governamentais e não governamentais, de que podemos dispor?

Taísa Palhares: Junto com a pandemia, nós passamos por um período muito difícil no Brasil em termos governamentais. Vivemos um momento de total desmantelamento de tudo o que tínhamos em termos de incentivo público e de política cultural. Nós tivemos dois problemas: 1) o fato de que nós passamos uma pandemia com esse governo federal; 2) e esse governo já tinha um projeto, anterior à pandemia, de desmantelar as instituições culturais. Os artistas sofreram muito, foi uma das áreas mais afetadas pela pandemia. Na França e na Alemanha, foram implantados programas de governo que davam um salário para os artistas, para os agentes culturais durante a pandemia. Aqui, além de não termos isso, o pouco que tínhamos foi destruído. Isso mostra a importância que o Estado ainda tem, principalmente em um país diverso como o Brasil. Já se trata de um país desigual em termos de incentivo. Há estudos sobre isso, de como a captação da Lei Rouanet vai basicamente para o Sudeste, mais do que para as outras regiões. Aí, a pandemia veio mostrar que, se não tiver esse mínimo de incentivo do Estado, as coisas acabam mesmo. Aqui em São Paulo tem o ProAC, o programa de incentivo do estado de São Paulo. E eu conheço vários espaços culturais e artistas, desde músicos clássicos, por exemplo, até espaços alternativos de arte que durante a pandemia conseguiram sobreviver com os editais do ProAC, a Lei Aldir Blanc. Acredito que o primeiro desafio, se tudo der certo depois da eleição para presidente em outubro, é recuperar aquilo que nós tínhamos antes. Voltar a ter um Ministério da Cultura, uma política cultural nacional e regional. Pois a cultura no Brasil não sobrevive sem esse incentivo. As pessoas podem achar que isso é ruim, uma espécie de dirigismo cultural. Eu não acho isso. Esses editais no Brasil sempre funcionaram muito bem. Eles fazem com que se consiga manter desde uma tradição, uma manifestação cultural ligada à cultura popular, até uma exposição

de um museu, um nome conhecido. Se toda a cadeia cultural dependesse só da iniciativa privada, seria muito pior. Diversos estados não têm as mesmas leis de incentivo. Então, é fundamental pensar em políticas culturais públicas. Em um país como o Brasil, isso ainda é muito importante.

Revista EC: Mas, ao mesmo tempo, muitas pessoas dizem que, com esse esvaziamento do Estado, quem faz política cultural hoje no Brasil é o SESC. Acabam surgindo instituições que vão ter um papel relevante no contexto da pandemia, até de fomentar atividades.

Táisa Palhares: Sim. Eu acho que o SESC é um tipo de organização importante, mas o SESC funciona muito em alguns estados e menos em outros. Em São Paulo, o SESC fez coisas incríveis durante a pandemia, como o “SESC em casa”, no cinema. Noto, entretanto, que a política cultural do SESC poderia ser mais transparente. Não é muito claro quem seleciona e cria a programação. Com certeza, é um modelo interessante, porque eles valorizam a cultura como formação. O SESC oferece muitos cursos populares. Então, é a cultura em um sentido amplo, não é só no sentido de produzir uma exposição, um show, um espetáculo. É a cultura também no sentido de fomento à formação cultural e profissional, com oficinas e cursos. Mas o SESC poderia abrir editais, por exemplo. No caso da Lei Rouanet é diferente. As empresas patrocinadoras em geral estão interessadas em eventos grandes, que deem uma supervisibilidade. Projetos sem apelo comercial vão ter muito mais dificuldade de captar dinheiro. Esse é um problema que sempre foi apontado em relação à Lei Rouanet. Em diversos momentos já se tentou dar uma solução para isso. O problema é que nós nem discutimos mais, porque agora a Lei Rouanet foi raptada por um grupo de milicianos, que não estão autorizando recursos para ninguém. Então, o que eu espero é que, depois que tudo isso passar, esse tsunami, que pelo menos nós consigamos voltar a discutir a Lei Rouanet. Porque você pode fazer várias críticas a essa lei, mas a Lei Rouanet promove muita cultura no Brasil. Muitas pessoas sobrevivem com ela, fazendo projetos culturais em todo o Brasil. A

Lei Rouanet tem problemas, mas eu não consigo ver o meio cultural sem ela. Nós ficaríamos dependendo do prefeito que queira pagar R\$ 800 mil para o show de um cantor. Eu posso estar enganada, mas nós temos poucos exemplos no Brasil de cem por cento de incentivo privado, como o Instituto Moreira Salles.

Revista EC: Lá fora os museus acabam subsidiando mais atividades fora do escopo da exposição mesmo do museu, coisa que os nossos têm mais dificuldade de fazer.

Táisa Palhares: Eu não ando acompanhando muito. Mas é fato que a cultura na França, por exemplo, tem outra dimensão. É vista como economia criativa. Na Europa e nos EUA, em geral, a cultura é vista como uma fonte de renda e lucro. No Brasil, nós não temos muito essa noção ainda. Nova York não teria o mesmo apelo sem tantos museus, sem uma filarmônica, uma casa de ópera, se não tivesse a Broadway e tudo o que isso gera para a cidade. Nós não conseguimos perceber que, no mundo contemporâneo, a cultura faz parte da economia. A cultura não é luxo. Isso era muito discutido na época do Gilberto Gil, quando ele era Ministro da Cultura. Hoje, nós voltamos ao nível de a sociedade ver os artistas como vagabundos, que vivem da Lei Rouanet. Um grande retrocesso cultural e econômico.

Revista EC: É a fábula da cigarra e da formiga.

Táisa Palhares: Exatamente. Eu espero que nós consigamos restabelecer o mínimo que nós tínhamos. O Brasil ainda está engatinhando na tradição de mecenato privado, nós dependemos do mecenato público. Isso ficou bastante claro durante a quarentena, porque foi nesse período que mais ocorreu o fechamento de locais, e toda a cadeia produtiva do setor cultural passou por dificuldades.

Revista EC: Você acredita que a recepção do público se transformou de algum modo com o uso mais intensivo de aplicativos de plataformas digitais? Nós

podemos identificar algum elemento positivo nessa mudança, ou que teria havido alguma forma artística mais ou menos prejudicada nesse sentido?

Táisa Palhares: Eu acho que modificou. Eu nunca fui uma pessoa a ouvir concertos ou assistir filmes pela internet. Após a pandemia, isso virou uma realidade. Por um lado, isso é bom, ainda mais em um país desigual como o Brasil. O acesso a uma produção diversificada, talvez possível só para uma determinada elite ou pessoas em um determinado lugar, torna-se possível pelas plataformas digitais. Não tem como eu achar que isso é negativo.

Agora, se nós tivéssemos tempo para esperar um pouco, seria interessante fazer uma pesquisa para averiguar se há uma modificação na forma de recepção da arte. Nós sabemos que a recepção da obra de arte é historicamente determinada. É muito diferente você assistir a um filme em uma tela de computador, um concerto no YouTube, ver uma exposição no Google Arts & Culture e você estar no lugar presencialmente. A impressão que eu tenho é que a internet produz modelos fixos de recepção, tudo é muito pré-formatado. Aqui eu estou supondo, porque realmente eu acho que, para responder a uma questão como essa, nós temos de ser científicos. Mas desconfio que a recepção ficou mais distraída e fragmentada. E provavelmente essa espécie de horizontalidade que a internet e o mundo digital propiciam também faz com que a recepção seja mais rápida, mais consumista e menos reflexiva. É aquele tipo de recepção que Walter Benjamin apontava como ligado à experiência via informação. Estudos mostram que o tempo de audição de uma música hoje, para fazer sucesso, está cada vez menor, exatamente por causa dessas plataformas tipo Spotify. Pois a pessoa ouve os primeiros segundos e, se não gosta, muda para outra música. Acredito que isso tende a acontecer com tudo, com a leitura, com o espetáculo, etc. Por isso, tendo a achar que a percepção pelo mundo digital fortalece a fragmentação, a recepção rápida e ligada ao consumo imediato. Nos anos 1950, o texto de Adorno e Horkheimer sobre a indústria cultural já abordava essa questão da recepção da obra de arte pela

indústria cultural. Eles já perguntavam sobre a diferença entre ouvir Beethoven na sala de concerto e no rádio. Acho que vamos chegar a um momento em que essas formas de recepção vão se homogeneizar totalmente. Naquela época ainda existia essa diferença, mas eu acho que a distância entre elas tende a desaparecer. Hoje você passeia pelas salas dos museus com uma superqualidade de imagem pelo Google Arts & Culture. Você consegue se aproximar, ir lá para o Rijksmuseum e entrar dentro da sala, ver um Rembrandt de perto. Imagino que a experiência presencial vai ficar cada vez mais enfraquecida. Ou não. Acho que agora, neste momento pós-pandemia, é que vamos saber.

Revista EC: Mas a recepção não se daria mais em função de fatores exteriores à obra, do que em função da própria experiência estética?

Taísa Palhares: Eu acho que não tem como separar. A experiência estética é histórica, depende fundamentalmente do meio, das mídias. Cada mídia inaugura uma forma de recepção estética. O que nós chamamos de "experiência estética" responde a isso, não é algo imutável, que exista na sua essência, pois depende historicamente de vários fatores. O próprio aparelho perceptivo-sensório precisa se ajustar, porque tem uma questão biológica aí, de como nós nos acostumamos com esse excesso de informação, onde parece que está tudo à nossa disposição. Nós podemos ver uma coisa atrás da outra, na sequência, "maratonar" na internet. Agora, como nós, até de um ponto de vista físico, psicológico e neurológico, conseguimos absorver tudo isso? Valeria a pena fazer um estudo mais completo. Como sabemos, essa percepção distraída e fragmentada do mundo está lá na origem da modernidade, não é uma novidade. A diferença é que entramos em um processo de aceleração muito maior.

No entanto, há a aposta de que, por conta desse excesso de conteúdo do mundo digital, talvez as pessoas voltem a valorizar as experiências não digitais, a experiência mais demorada, mais contemplativa da obra de arte. Quando começaram a abrir os espaços culturais, eu logo comecei a ir aos museus, porque

sinto muita falta de ter experiências presenciais. E, se você for aos museus hoje, estão cheios. Uma exposição como a do Volpi, que não é um artista de massa, com apelo popular, está lotada. No MASP, hoje tem fila, você tem que reservar ingresso, ou não consegue entrar. A própria Bienal de São Paulo, que aconteceu durante a pandemia, estava cheia. Então, muita gente aposta que, depois desse período em que nós passamos muito fechados, ligados no mundo virtual, as pessoas vão querer voltar com mais vontade para o mundo não virtual. Acho que temos de esperar um pouco para ver os efeitos disso tudo.

Revista EC: Eu não sei se você concorda que há uma diferença entre o teatro, por exemplo, com as luzes todas apagadas, onde não se pode ter uma interferência do digital, porque as pessoas desligam os celulares, e uma exposição. Às vezes é difícil você ver a pessoa olhando para o quadro, entre ela e o quadro está o celular. O que eu quero dizer é que tem uma participação da mediação digital na experiência presencial também.

Taísa Palhares: Tem. É como se fala atualmente: existem exposições “instagramáveis”. Na exposição da Tarsila do Amaral, que estava cheia de gente, acontecia bem isso que você apontou: era o tempo todo as pessoas ao lado dos quadros tirando foto e postando. Isso não é um fenômeno brasileiro, nem se deve somente à pandemia. Só que, com a pandemia, depois que nós passamos por essa mediação obrigatória do mundo digital, nós percebemos como as redes sociais estão no centro da circulação da obra de arte. Para as artes visuais, o Instagram, mais do que Facebook e Twitter, se tornou uma plataforma para muitos artistas, como um momento importante de divulgação. Pessoalmente, um dos motivos pelos quais eu entrei no Instagram foi para seguir artistas. Hoje talvez seja tão fundamental para um artista ter seguidores no Instagram e viralizar quanto ser representado por uma galeria. Artistas jovens usam o Instagram como uma plataforma de circulação do trabalho, da mesma maneira que um museu. Por outro lado, nós não podemos esquecer que o Instagram tem um formato, em que

determinadas obras cabem ou são permitidas, além de que você precisa ter um ritmo de postagens para poder alcançar o público, e essa circulação também não é democrática. Isso acontece também para os museus e as instituições, no sentido de que é importante você ter um espaço na mídia tradicional para divulgar a exposição tanto quanto você ter um visitante que vai lá tirar foto e marca o museu, a exposição, o artista. Não importa tanto o que a pessoa está vendo, importa tirar foto, publicar no Instagram e mostrar que foi. Como eu disse, isso já acontecia antes da pandemia. Mas, com a dimensão que as redes sociais tomaram, isso vai ficar cada vez mais forte. A maior parte do público hoje está olhando a obra pelo celular, mesmo ao estar diante de um quadro de Delacroix ou na frente da Mona Lisa. Isso é um fenômeno que acontece nos museus já faz um tempo e os museus não podem mais abrir mão desse tipo de público que não preza exatamente pela experiência da obra.

É difícil você dizer: "Está errado fazer isso". Eu trabalho com arte há um bom tempo, e cada vez mais tendo a achar que a arte não é uma coisa de que todos gostam, e tudo bem. Nós vivíamos naquele ideal iluminista que associa a arte à experiência de liberdade. Neste sentido, num mundo administrado, a arte seria o momento epifânico, de ruptura, em que você consegue ir além dos limites da realidade, da vida cotidiana e acessar outros mundos possíveis. É uma visão bem humanista do que é a arte e do que ela pode alcançar. Para mim, pessoalmente, a arte é isto. No entanto, ultimamente tendo a achar que isso não é universal, e não são todos que têm essa relação com a arte. E isso não depende só de educação. Há pessoas muito educadas que não gostam de arte, não veem nada de especial em um quadro, num filme, num concerto. Também não tem a ver com sensibilidade, porque as pessoas podem ser muito sensíveis para uma coisa e não serem para as outras. No ideal humanista, a arte é algo universal, naquele sentido kantiano, do jogo das faculdades: todos os seres com aquelas faculdades vão se emocionar com aquilo. Entendo que isso não é mais uma verdade. Há pessoas que vão ter uma fruição da arte e outras pessoas que vão ter uma outra fruição, de outro tipo.

Se ir ao museu e tirar uma foto da pintura de Tarsila do Amaral é o prazer da pessoa, deixa ela. Agora, e isso eu já vi muito acontecer em visita de museu, em trabalho com escola: a pessoa vai lá para fazer isso e, de repente, a visita desperta nela um outro interesse. Por exemplo, com escolas públicas. Vai ter uma parte da turma que foi lá para se divertir, sair da escola, dar risada, e uma parte da turma vai olhar para aquilo e vai ser uma experiência para a vida dela, vai querer voltar e tal. Acho muito difícil nós controlarmos isso. Os museus estão ligados nisso. Para eles importa tanto o público qualificado, com uma recepção qualificada, quanto esse público que vai para tirar foto, está indo lá passear, como se estivesse indo ao parque. Eu não tenho mais essa visão de que a fruição da obra de arte seja igual para todos, também não acho que as pessoas que gostam de arte estejam em um patamar moralmente superior.

Revista EC: A relação entre política e arte fica posta em questão nesse tipo de caso.

Táisa Palhares: É, essa ideia iluminista. Antigamente, eu pensava que a arte podia ser uma espécie de salvação para várias mazelas, inclusive mazelas sociais. Eu não tenho mais essa visão. Querendo ou não, o grupo de amadores de arte mais especializado é uma coisa pequena, um tipo de público, o resto é a grande indústria cultural e sua lógica de circulação de mercadorias. Não tenho essa visão adorniana de achar que uma coisa é superior e outra é inferior. A cultura, inclusive a alta cultura, hoje não vive mais sem a indústria cultural, e os museus não sobrevivem sem isso.

Revista EC: Ou seja, a digitalização da cultura daria um impulso maior para a indústria cultural do que para outras formas de se relacionar com a arte.

Táisa Palhares: Nós teríamos que fazer observações sociológicas mais precisas para saber exatamente a resposta. À primeira vista, parece predominar a recepção consumista, sem reflexão, de tudo como produto. Mas é possível que no meio disso

você tenha alguém que tenha contato pela primeira vez com um filme do Pasolini, um filme de arte, algo de difícil acesso fora dos grandes centros, e isso faça uma revolução em sua vida. Mas isso não vai mudar a sociedade em geral, a democracia é apenas do acesso.

Revista EC: Pensando nas dimensões continentais do Brasil, nessa questão do acesso a longa distância, e nessa centralização que você apontou no começo da entrevista, da produção cultural nos grandes centros urbanos do país, principalmente no Sudeste: nós poderíamos pensar em um papel positivo das mídias digitais, no sentido de promover uma maior circulação da produção de obras de arte? Isso aconteceu? Isso foi verificado no contexto da pandemia?

Táisa Palhares: Acho que existe uma grande potencialidade. Se você entra em uma rede social como o Instagram, você vê artistas que estão no interior do Pará, você consegue seguir o trabalho de artistas indígenas, etc. Aliás, vários artistas indígenas estão se apropriando e fazendo um uso muito bom dessas mídias, por exemplo, a Rádio Yandê. Agora, do ponto de vista de quem produz conteúdo, para você conseguir atingir um grande público, por conta das questões do algoritmo, você tem que fazer coisas determinadas para sobreviver nessas plataformas, pois a circulação não é tão espontânea assim. Para as pessoas conseguirem atingir um público amplo, elas precisam ficar o dia inteiro postando, ou contratar pessoas para trabalhar para elas, se profissionalizar. Ou seja, é necessária uma estrutura para bancar um alto número de *likes*. Então, é democrático, mas não muito...

Eu vivenciei um caso, em um projeto do Instituto Moreira Salles, feito bem no começo da pandemia, o "Moreira Salles Convida". Os curadores convidaram artistas de todas as áreas para fazer projetos para a plataforma. Também existiam coletivos que já existiam, para quem a plataforma servia como um portal para divulgação do trabalho. Por exemplo, o "Sarau das Minas", um coletivo da periferia, de mulheres que se encontravam para fazer slam e poesia, e colocaram

o trabalho na plataforma do Instituto. Nós sabemos o custo de criar um site, alimentá-lo, etc. Há uma hierarquia que ainda existe no mundo da cultura, mesmo pensando na cultura digital. Quem pode fazer com que o seu trabalho atinja um público, por exemplo, que o site do Moreira Salles vai atingir? Acredito que faz diferença você ser um artista periférico, ou que está no interior, e hospedar seu trabalho na página de uma grande instituição. Vai ser muito mais fácil conhecer o trabalho desses artistas via site de uma grande instituição, do que navegar sozinha pela rede atrás dessas manifestações. Há, naturalmente, uma curadoria por trás dessa seleção de conteúdo. Então, de certa forma essa ideia de uma total democratização e horizontalidade do saber no mundo digital também é uma falácia.

Revista EC: Nesse cenário, você acha que a crítica de arte ainda exerce um papel relevante? Pensando nas respostas do público ao primeiro contato com as obras, sejam elas literárias, musicais, visuais: essa reação encontra-se já disponível nos blogs, redes sociais, publicações virtuais. Não estaria a própria arte colocada em questão perante essa crise da crítica?

Taísa Palhares: Eu acho que não. A crítica de arte basicamente não existe mais no Brasil. Há vinte anos aparecia um filme, você ia ler antes no jornal o que o crítico tinha escrito sobre o filme antes de ir ao cinema. Eu sou de uma geração que ainda lia e esperava o jornal, o texto crítico.

Revista EC: Para saber quantas estrelas tinha o filme.

Taísa Palhares: É. O que o fulano ia falar daquele filme ou daquela exposição, nós tínhamos um respeito por esse texto. No começo dos anos 2000, quando ainda tinha crítica no jornal. Esse espaço acabou virando aquele da assessoria de imprensa. O jornalismo cultural na grande mídia hoje é um braço da assessoria de imprensa. O jornalista vai lá, troca algumas palavras com o artista, com o curador, pega o que o museu escreveu no press release, dá uma ajeitada naquilo e publica.

Não tem mais aquela ideia da pessoa com um olhar independente, que vai ver a exposição e dar sua opinião. Na minha visão, a crítica de artes visuais sumiu. Há vinte anos, existia um debate público. A crítica de arte nasceu com a ideia de espaço público moderno, democrático, amplo, heterogêneo, onde cabe a divergência. Seria o local da mediação entre a arte e o público. Hoje a crítica de arte foi para a universidade, mas esse caráter acadêmico especializado é estranho à crítica, pois ela nasce com uma dimensão pública. Bom, mas nós também estamos passando por uma crise da esfera pública, não é verdade? Ela está em questionamento, e acabou migrando para o mundo digital. E nós sabemos o que isso está gerando: reações muito polarizadas em relação a tudo, do “eu gosto, não gosto”, “eu sou a favor, eu sou contra”. Ou você adere ou você não adere, não tem mais local para debate. A crítica depende do debate público, do dissenso, como afirma Rancière.

Revista EC: A universidade, por um lado, e, por outro, os curadores, editores, dirigentes de museus assumiriam um pouco esse papel do crítico de arte?

Taísa Palhares: É. Nesse ecossistema da arte, da arte contemporânea, há muito tempo o crítico deixou de ter um papel fundamental, do ponto de vista do poder de formar público e opiniões. Isso passou para os curadores já faz algum tempo. Na verdade, nem os curadores mais têm esse poder, agora quem tem poder são os colecionadores. É o mercado mesmo. São as galerias, os colecionadores, que acabam se tornando até mais importantes do que os próprios curadores.

Revista EC: E os artistas têm conseguido, nesse contexto de encolhimento, por um lado, dos espaços de exposição, e recuo das políticas públicas, por outro, encontrar modos de produzir, valendo-se das novas linguagens, oferecendo solução para esse dilema que nós temos enfrentado?

Taísa Palhares: Os artistas são rápidos em se apropriar e trabalhar com as novas ferramentas. Por exemplo, nessa questão do Instagram. Os artistas conseguem

responder a isso de uma maneira criativa e rápida. A questão é se eles conseguem sobreviver materialmente assim. Porque o artista pode circular seu trabalho, mas isso não quer dizer que ele vai sobreviver materialmente daquilo. No Brasil, dificilmente você vai achar um colecionador para a arte digital. O artista precisa de comida e dinheiro para sobreviver, e isso tem a ver com o mercado. Mas o mercado ainda é muito careta, tradicional. Então, talvez os artistas se apropriem e façam coisas incríveis, mas isso não quer dizer que o mercado vai conseguir absorver aquele trabalho. Muito provavelmente os artistas vão ter que ter outra profissão, vão ter que, durante muitos anos, bancar o seu próprio trabalho. Por mais que o mercado de arte no Brasil tenha crescido nos últimos anos, nós temos no máximo vinte colecionadores de peso no Brasil. E as instituições preferem investir nos formatos mais tradicionais. Por isso, acredito que a sobrevivência dos artistas que trabalham com mídias digitais no Brasil ainda é muito difícil.

E eu fiquei sabendo há pouco tempo que o mercado de arte brasileira está vivendo um *boom* da pintura. Você vê muito artista jovem que consegue se sustentar hoje, viver do próprio trabalho, mas fazendo pintura. Os artistas voltados para instalações, ou trabalhos mais imateriais, não devem ter a mesma sorte. Por conta disso, você também vai ter menos artistas que vão investir nesse tipo de mídia. Muitos vão para fora do Brasil. Eu nem saberia dizer, se você é um artista que trabalha com mídia digital e faz um projeto para a Lei Rouanet, se é tão fácil você conseguir patrocínio. Acredito que isso se dá também por conta da falta de diversidade entre as instituições, com suas políticas que estão cada vez ficando mais parecidas. Os colecionadores são poucos, têm um gosto muito parecido. Então, vai-se criando um meio que vai repetindo as mesmas coisas, chancelando o mesmo tipo de arte, o mesmo tipo de artista. Nós temos agora um movimento de colecionismo de arte indígena contemporânea, mas eu não sei até quando isso vai durar. Falta diversidade no meio de arte contemporânea no Brasil, apesar de ser um país heterogêneo e continental, com muitas culturas diferentes convivendo ao mesmo tempo. Quando seguimos a programação dos grandes centros, os

mesmos nomes estão sempre circulando, porque nós não conseguimos descentralizar a cultura. A cultura fica muito dependente de um grupo social, de uma determinada elite, em uma determinada região, que no fim é quem patrocina muito dessa produção. A região que é consumidora também ajuda a produzir. Seria muito bom para o Brasil se tivéssemos mais instituições fortes espalhadas pelo território, e não só concentradas em um lugar só, que basicamente hoje é a cidade de São Paulo, e um pouco o Rio de Janeiro.

Revista EC: A política dos pontos de cultura ia nesse sentido.

Táisa Palhares: Exato. Hoje percebo um apetite do Sudeste para consumir artistas de outras regiões, mas a que preço? Há, de verdade, uma descentralização do poder nesta operação?

Revista EC: Você tem se debruçado sobre a leitura de Walter Benjamin ao longo de sua formação acadêmica e trabalhado com temas como uma noção de técnica no trabalho do autor, o aspecto positivo da noção de aura e as influências de Benjamin sobre a produção artística estética contemporânea. Seria possível articular, à luz dos seus trabalhos, essas reflexões de Benjamin aos problemas trazidos pela digitalização da cultura e às questões que você levantou?

Táisa Palhares: Benjamin fazia uma aposta grande no cinema, que para ele era a arte tecnicamente mais avançada de sua época, pois acreditava nas suas potencialidades. Tinha uma reflexão importante, por um lado, de que uma nova imagem técnica nasce com a reprodução, tanto na forma da fotografia quanto do cinema, imagens capazes de inventar/revelar um novo mundo visual, cujo centro seria o “inconsciente óptico”. Para ele, isso teria um potencial político emancipatório. Por outro lado, o cinema inaugura uma nova forma de recepção, que ele aponta como sendo “coletiva” (em oposição à contemplação estética solitária típica da era burguesa). Como fica isso hoje? No mundo virtual, qualquer pessoa que tem um tipo de talento pode fazer um filme, e ela nem precisa mais ter

um grande capital. Teoricamente, ela pode, com o seu celular, filmar, depois montar e lançar nas plataformas digitais. Há um potencial emancipatório aí, positivo, de uma produção mais ampla. E essa ideia também, como Benjamin dizia, de que chegaria o momento em que todos seriam produtores de obra de arte, não só o artista. Você não precisaria mais ser o “gênio criador” da estética burguesa. A questão é: isso não quer dizer que a sua obra vai circular com a mesma qualidade, que todos vão ouvir ou ver essa obra, etc. Como o Adorno dizia, há também uma certa banalização neste processo. Logo, nós vivemos esse dilema ainda. Benjamin talvez acreditasse que, só por conta dessa recepção coletiva, democrática, todos teriam acesso aos potenciais utópicos da arte. E, de fato, hoje todo mundo pode fazer um vídeo do TikTok, viralizar fazendo dança no TikTok, virar um artista de TikTok. Só que tudo já tem um formato. E esse formato não somos nós que escolhemos, são pessoas que estão acima de nós, que estão nas grandes empresas e que estão “fabricando” esses aplicativos, impondo, de certa maneira, esses formatos para nossa fruição. No fim, existe ainda uma relação verticalizada, hierárquica no mundo virtual. Nós temos que pensar nesses dois lados. Existe um potencial de democratização de circulação, mas também uma hierarquia de poder, de quem faz as regras e de quem obedece às regras. Talvez uma geração mais nova não tenha tanta consciência do fato de que a recepção da obra de arte é histórica e tecnologicamente determinada. Existe uma geração que está sendo esteticamente formada dentro desses novos padrões de percepção. Estou pensando estética no sentido amplo, no mesmo sentido de Benjamin, que tem a ver com essa ideia da percepção sensível.

Na modernidade, Benjamin percebe a existência de toda uma série de estímulos, de choques físicos e psíquicos, que modificam a natureza da experiência estética. Esses choques, que produzem a “vivência”, e não a experiência, são concomitantes à alienação da mercadoria, do corpo e dos sentidos. Nós vemos como isso é real, Luciana, quando nós vemos essas notícias horrorosas e isso se torna a coisa mais banal do mundo. Porque nós estamos completamente

anestesiados. Então, esse processo de alienação, de estranhamento, atinge também a percepção. Esse projeto da modernidade é um projeto de anestesia. Por quê? Porque, para você viver nesse mundo da técnica, que de certa maneira se sobrepõe à força do corpo, você precisa estar anestesiado. Benjamin apostava na ideia de que a função política da arte nesse cenário seria a de buscar uma nova estética, de tirar o homem dessa situação de anestesia. Por isso, ele fala da percepção tátil: a retomada da ideia de percepção pela experiência corporal num sentido amplo e profundo. Benjamin via no cinema um potencial para tal, por isso que aposta no cinema como a arte fundamentalmente política da sua época, porque ela teria esse papel de despertar de novo os sentidos.

Revista EC: Mas, quando o cinema vai para uma plataforma de transmissão, nós temos uma ideia completamente oposta desse cenário, da alienação do corpo na tela.

Taísa Palhares: É. Será que o cinema hoje ainda tem esse potencial? Que cinema seria? Se não for o cinema, que outra arte, mais avançada tecnologicamente, teria esse potencial? Para Benjamin, se a obra de arte, dentro do nosso sistema de conhecimento, é aquele campo que vai lidar com a questão do estético, do sensível, que não é a mesma coisa que a ciência, então a função da arte no mundo moderno seria fazer com que o homem retomasse esse seu contato com o corpo e a percepção. A arte tem que voltar a ser estética, ser o local de despertar desse corpo sensível que a modernidade, em sentido contrário, vai tornar cada vez mais alienado. Mas o instigante é que Benjamin pensa que isso deveria ser feito a partir da própria técnica. A partir de um meio, no caso, o cinema, que seria a arte tecnicamente mais evoluída naquele momento. Então, não se trata de negar a técnica moderna, mas usar a técnica para esse despertar. Óbvio que tem uma leitura marxista aí, a dialética dos contrários. Bom, se nós continuamos pensando no mundo como campo de contradições que a modernidade em si instaura, onde nada é exatamente bom ou ruim, eu fico pensando: seria possível hoje usar essa

mesma técnica, que domina cada vez mais a nossa vida, para o despertar? Para mim, o que eu busco em uma obra de arte é essa desalienação dos sentidos, do pensamento, essa retomada da percepção, do corpo. A obra de arte é uma forma de conhecimento que não é simplesmente racional, mas passa pelos sentidos. Se você pensar em termos de função (Benjamin vai dizer que também a função da arte é historicamente determinada), talvez a função da arte ainda seja a do despertar da percepção, o que levaria, evidentemente, a uma maior conscientização dos problemas do mundo contemporâneo. Em resumo, a “tarefa” de nos provocar a sair de um estado de apatia e em relação ao outro, ao corpo do outro, ao social ou ao próprio real. O desafio hoje é maior, porque nós vivemos muito mais anestesiados.

Uma coisa se agravou: o isolamento. Esse novo coletivo, digital, que coletivo é esse? Pois hoje nós vivemos essa ideia de um coletivo virtual. Porque no fim estão todos sozinhos nas suas casas, diante da tela. Talvez isso seja também um desafio, reinventarmos essa noção de coletivo, refazer os laços. A arte tem um papel grande nisso. Por isso, apesar de o mundo ter mudado muito, o diagnóstico de Benjamin me parece atual. Cabe perguntar: onde estaria hoje essa possibilidade de despertar os sentidos pela estética?

Revista EC: Como você entende que o ensino da estética e da educação artística entrariam nesse cenário?

Taísa Palhares: É difícil responder isso. Tanto a Arte quanto a Filosofia estão perdendo espaço nos currículos escolares. E, apesar de tudo, o Brasil é um país muito criativo. Eu sempre fico muito impressionada, você vai para lugares muito remotos e encontra grandes obras de arte popular. Se nós olhamos para o Brasil e vemos o que é arte popular, como a arte popular sobrevive, independentemente de tudo que existe contra ela, a sua sobrevivência é uma coisa espantosa. Nós temos que valorizar muito isso. Acredito que seja necessário, na formação acadêmica, principalmente no campo da estética filosófica, começar a valorizar

as manifestações artísticas que não se encaixam no sistema europeu das Belas Artes, que foi herdado por nós por meio da colonização. No Brasil, onde nós temos uma arte popular com uma qualidade que é difícil de ignorar, não podemos simplesmente transplantar o pensamento europeu. Na formação acadêmica que eu tive, a arte popular nunca foi considerada como arte, como objeto de estudo da estética. Por isso, acredito que isso seja um desafio para o campo da estética no Brasil: nos debruçarmos sobre essas manifestações como sendo manifestações estéticas tão poderosas quanto a literatura clássica, quanto o cinema moderno europeu, etc. Fico pensando muito nisso quando estou dando aula de Estética para os meus alunos. A estética, tal como nós a ensinamos na universidade, como nós a discutimos dentro da academia, da Filosofia, está devendo essa reflexão. A Sociologia e a Antropologia já olharam para isso. Para mim, o desafio é “des-europeizar” nossa experiência estética, que é muito colonizada ainda. Sair desse quadro da “alta cultura”, parar de ficar olhando só para os clássicos, para aquilo que já é institucionalizado como arte, e conseguir olhar para essas manifestações. E levar isso para dentro da universidade, para dentro dos nossos cursos e discussões.

Revista EC: Sobre a questão da sensibilização que você mencionou, eu fiquei pensando: às vezes, tenho a impressão de que as pessoas estão sofrendo tanto que elas não querem ser sensibilizadas para nada.

Taísa Palhares: Isso é um pouco a história da modernidade e do progresso, é a história da barbárie. Como é que você sobrevive à barbárie? Se anestesiando, porque senão você não sobrevive. Nesse sentido, o diagnóstico de Benjamin é ainda muito atual. Isso é um projeto, esse projeto da modernidade que é um projeto da destruição também do humano. Apesar de hoje o nosso estado de anestesia geral ser cada vez maior, não sei onde estariam as forças, que tipo de arte, exatamente que manifestação poderia romper com isso. Eu não sei se nós

conseguiríamos hoje apontar uma forma tão específica como o cinema, um local exato.

Revista EC: Essa ideia de “digitalização da cultura” é interessante porque pressupõe que a digitalização afeta todas as linguagens artísticas, independentemente de a mediação ser direta ou não. Então não seria uma linguagem a mais apenas. Nós podemos pensar o cinema a partir do digital, a música a partir do digital.

Táisa Palhares: Ela pode ser as duas coisas: tanto aquela ideia de um veículo, uma mídia para circular música, quanto se tornar uma forma específica de arte. Quando você fala dos artistas, eles pensam no digital como uma nova forma. Mas nós temos menos acesso a isso quando nós entramos na internet. Nossa aproximação do mundo digital é no sentido de um lugar para circulação das coisas, não tanto como essa consciência de que isso seria uma nova forma de arte. Era um pouco como Benjamin pensava a fotografia: pode ser tanto uma nova forma de circulação de obras de arte tradicionais – a fotografia tinha essa função inicialmente, a de registrar uma obra e fazer isso circular –, como também uma nova forma de arte. Mas quantos anos se passaram para a fotografia ser reconhecida como uma forma de arte? Muitos anos, desde a descoberta da fotografia, no começo do século XIX, até os primeiros dez, vinte anos do século XX, quando as pessoas começaram a olhar para a fotografia como uma forma de arte que comportava uma percepção específica. Talvez isso também vá acontecer com o digital um dia. O digital é mais uma ferramenta de circulação, que obviamente tem um impacto na maneira como nós experimentamos essas obras de artes tradicionais, que é o que Benjamin dizia também em relação à fotografia.

Revista EC: Mas que talvez tenha contornos mais específicos em relação a uma linguagem ou outra.

Táisa Palhares: Sim. Como que ela afeta a música, o cinema. Os músicos discutem muito isso. Como, por exemplo, essas plataformas de circulação de música

achata o som, mudam a capacidade auditiva das pessoas. Muitos não gostam de colocar as suas músicas lá, porque acham que não correspondem [ao que produziram]. Mas, ao mesmo tempo, não podem deixar de ter a música lá, porque essa é a forma de circulação de todos hoje. Cada arte será afetada de uma maneira. Se formos pensar em termos globais, da maneira como nós nos relacionamos com essa recepção, hoje você vê as coisas pelo celular, que já nem é a tela do computador. Se, por um lado, com o cinema o Benjamin dizia que essa recepção da arte era coletiva, e por isso ele valorizava isso politicamente, hoje em dia nós caímos nessa recepção que é cada vez mais solitária e individualizada. Nesse sentido, a crítica também não circula, porque você não conversa mais, não é uma recepção pública. Tudo se resume à dinâmica das redes sociais, aquelas discussões que nós sabemos como são: acabam em ressentimento, xingamento e cancelamento. O desafio, de novo, é retomar o coletivo, sensibilizar para a construção do coletivo. Precisamos refletir sobre essa recepção cada vez mais solitária. Para concluir, sobre os grandes desafios que nós estamos vivendo com esse isolamento: a recepção coletiva de que falava Benjamin talvez não exista mais. Nós temos que pensar como fazer com que essa recepção seja coletiva, como criar um campo, retomar esse coletivo. Para Benjamin, a questão da estética e do cinema passava pelo que ele chamava de inervação do "corpo coletivo". Bem, nós perdemos muito essa dimensão.

Revista EC: A pandemia intensificou a experiência de isolamento como norma de vida.

Táisa Palhares: Intensificou, exatamente. E onde nós vamos nos encontrar? Como vamos construir isso de novo? Para mim, a sala de aula é uma possibilidade de recriação desse coletivo. Por isso eu sou entusiasta da educação e da sala de aula. E do papel do professor, talvez mais do que do crítico.

MUSEUS, EXPERIÊNCIA E MEDIAÇÃO INTERATIVA NA ERA DIGITAL

MUSEUMS, EXPERIENCE AND INTERACTIVE MEDIATION IN THE DIGITAL AGE

POR NIVALDO ALEXANDRE DE FREITAS.¹

Resumo

O texto busca refletir acerca de alguns impasses que os museus enfrentam hoje em meio ao uso das chamadas tecnologias digitais, no intuito de favorecer sua comunicação com seu público. Para isso, considera-se tanto o museu em sua forma tradicional como também as suas novas configurações no âmbito virtual das redes de computadores. Procura-se evocar os conceitos de mediação e de experiência, com base nas reflexões de Adorno e Benjamin, que podem contribuir para pensar a situação dos museus e as questões inerentes à chamada Era Digital. **Palavras-chave:** Museus; experiência; Era Digital.

Abstract

The text discusses some difficulties that museums face today regarding the use of digital technologies seeking to favor their communication with their public. For this, both the museum in its traditional form and its new configurations in the virtual environment of computer networks are considered. It seeks to bring the concepts of mediation and experience, based on the reflections of Adorno and Benjamin, which can contribute to thinking about the situation of museums and the issues specific to the Digital Age.

Keywords: Museums; experience; Digital age.

¹ Universidade Federal de Rondonópolis, UFR (MT). Doutor em Psicologia Escolar.
E-mail: nivalfreitas@gmail.com

Hoje, uma visita ao museu encontra diferentes significações para pessoas de gerações distintas, devido, principalmente, ao papel que as tecnologias digitais vêm ocupando na vida de todos, mas principalmente no cotidiano das gerações mais jovens. Há vinte anos seria impensável haver a mediação de uma inteligência artificial entre uma obra e um visitante de museu, bem como seria difícil imaginar alguém fazendo uma fotografia dele mesmo diante de um quadro famoso, como ocorre hoje com as *selfies*, destinadas às redes sociais, nas grandes e tumultuadas exposições de arte.

Também a própria ideia de museu se expande para além dos templos da arte tradicional, já em meados do século XX, com a arte conceitual, e hoje toma a virtualidade das redes sociais e de *sites* dedicados à memória de grupos ou eventos. Um visitante que não tenha nascido em meio à era digital talvez não se sinta tão acolhido no museu virtual quanto o jovem que passa grande parte de seu tempo diante da tela, embora ele também perceba que o velho museu necessitou passar por transformação para que suas portas não fossem fechadas, pois se tornaria obsoleto caso não aderisse às formas de comunicação que parecem ditar o ritmo da vida em todas as esferas sociais.

A denominada “Era Digital”, que insere novas formas de comunicação entre pessoas e novos meios de circulação de bens e mercadorias, tem alterado a relação com as artes nas últimas décadas, em todas as modalidades, e os museus têm sofrido mudanças drásticas para se manterem atrativos em uma época em que os estímulos fornecidos pela obra não são suficientes para prender a atenção do seu visitante. Tais mudanças alcançaram um ritmo intenso nos últimos tempos.

Além de um espaço dedicado à memória e à preservação de documentos da cultura, é também espaço de exposição da arte do presente, que, entre outras coisas, coloca lentes de aumento sobre a realidade. Se há uma mudança na experiência do sujeito em relação àquelas obras museais, é importante que todos os interessados pela formação humana possam refletir sobre ela, já que a memória e a crítica do presente também compõem essa formação.

Propõe-se aqui essa reflexão, inspirada pelo pensamento de Theodor Adorno e Walter Benjamin, cujo eixo condutor serão as transformações do museu tradicional ocasionadas pelas mídias digitais e também o surgimento de uma nova forma de museu, o virtual, lançado nas redes de computadores, o que demanda outras posições ou interesses de seu visitante.

Ao longo da grande dispersão dessa temática, procura-se avaliar a mediação das mídias digitais no contato do visitante com a obra, almejando destacar potencialidades e barreiras para a experiência formativa em meio a essas mudanças em curso.

Adorno, em 1953, escreveu um ensaio instigante para se pensar as condições de experiência no museu, trazendo visões aparentemente opostas de dois escritores que, em seus exageros, apontam para a amplitude da experiência museal: trata-se do ensaio “Museu Valéry Proust”.

Haveria um impasse acerca dos museus. Ele seria um sepulcro das artes – Adorno aproxima as palavras museu e mausoléu –, já que as obras podem mostrar ao humano como ele se afasta da realização de uma vida justa, mas, na verdade, elas têm sido preservadas apenas por motivos históricos. Por outro lado, exatamente por constituírem algo como uma garrafa lançada ao mar, que guarda uma mensagem importante, não se poderia renunciar à possibilidade de experimentar a arte preservada pelos espaços museais, em busca dessa mensagem. Diante da aporia, Adorno busca refletir sobre as distintas posições que um visitante do museu pode assumir, com a ajuda dos autores franceses.

Valéry, segundo Adorno (1998), se concentra no incômodo em torno da proliferação dos museus na Europa do início do século XX, cuja consequência foi a mudança da relação entre arte e sociedade. O museu exhibe uma enorme riqueza de obras, mas como poderia haver várias obras expostas lado a lado, sendo que cada uma possui uma singularidade que é solapada ao se inserir em uma sequência? Um quadro mata o outro ao seu redor, diz o poeta. Não haveria uma mágica museal capaz de resgatar o contexto de produção da obra, o suficiente

para a sua anulação. Tampouco a subjetividade do visitante seria capaz de repor o que não está lá. Assim, o encantamento é impossibilitado. O humano empobrece em meio à sua riqueza. Adorno diz que o poeta registra a superacumulação em seus nervos estéticos, que, por ser acumulação de capital excessivo, é por isso inutilizável.

A arte seria uma oportunidade de romper com o tempo da linha de produção, instaurando um tempo único entre a obra e o seu observador, mas o museu foi invadido pela lógica da produção em série e da propaganda de mercadorias.

Já a posição de Proust, segundo Adorno, se pauta na força da subjetividade para ver a obra nua, despida de suas circunstâncias e, por isso, capaz de oferecer-se ao interessado. Diferentemente da atitude do *expert* assumida por Valéry, que não abre mão da objetividade da obra, Proust assume a atitude do amador, um *flaneur* entre as obras, ao questioná-las em sua vida póstuma, cerceadas no museu, tomando-as como parte de si mesmo, no exagero da subjetividade graças à atividade da memória. Com essa postura, o amador rompe o fetichismo das obras, invade distinções estéticas e dá nova vida àquelas.

Embora inconciliáveis, ambas as posturas fornecem elementos para uma maior consciência do visitante do museu, retirando-lhe da ingenuidade e dando-lhe clareza acerca da tarefa a ser realizada diante das obras. Desdobradas as contradições, a fetichização do objeto e a presunção da subjetividade do sujeito se corrigem mutuamente, fazendo da obra um “campo de forças” em que ela não se abre a qualquer recepção, mas em que o receptor possa atribuir vida à obra, para além das categorias estéticas tradicionais.

Adorno aponta como saída para escapar do vazio da relação com as obras do museu a ideia de que um certo fetichismo é indispensável na relação com a obra. O filósofo sugere que o sujeito deveria, ao fazer uso de algum critério, selecionar duas ou três obras e tomá-las como ídolos em sua visita ao museu. Assim, o visitante poderia viver alguma experiência.

Ao perguntar-se pela atualidade do texto de Adorno, é difícil não pensar o quanto o espaço museal, ao buscar o público, não trouxe para si o ritmo da rua e do *shopping center*, dificultando ainda mais o encontro com a objetividade da arte. Relacionado a isso, também parece ser mais rara a figura do amador disposto a ceder vida às obras. Todavia, é preciso atentar-se também para o risco de um gesto autoritário acerca da ideia do que seja experiência da arte. Congelá-la nos moldes do passado não contribui com as ações políticas em favor da formação humana, da mesma forma que é bom suspeitar do otimismo que enaltece uma subjetividade capaz de “construir” sua própria realidade.

Adorno sabe que há muitos elementos presentes entre o receptor e a obra, um deles é a história dessa sociedade, e pensar sobre as contradições inerentes à mediação social é importante para entender algumas dificuldades do presente. É preciso uma crítica da experiência capaz de alcançar nela o seu próprio condicionamento histórico e social, já que a sociedade perfaz a experiência: “Somente a tomada de consciência do social proporciona ao conhecimento a objetividade que ele perde por descuido enquanto obedece às forças sociais que o governam, sem refletir sobre elas. Crítica da sociedade é crítica do conhecimento, e vice-versa” (ADORNO, 1995, p. 189).

Poucos anos antes de escrever suas considerações acerca dos museus, Adorno teria escrito, em parceria com Horkheimer, sobre a indústria cultural, capítulo pertencente à obra “Dialética do Esclarecimento”. Lá os autores supracitados mostram como a obra de arte foi se reduzindo à mercadoria, no período denominado pelos autores de capitalismo tardio, momento em que a humanidade já poderia se libertar e viver a felicidade prometida pela arte, mas, diferentemente disso, se via o registro de inúmeras barbáries. Setenta anos depois, a humanidade ainda vive momentos de guerra e de fome em meio à superabundância, o que mostra que as tendências apontadas pelos filósofos frankfurtianos estavam corretas. Também no campo da arte se vive a questão da mediação da indústria cultural, configurando-se mais um elemento importante

entre receptor e obra. Se, em 1947, os autores diziam que, ao sair do cinema, o sujeito percebia a rua pelo filtro da indústria cultural, hoje ela se presentifica também nas exposições museológicas, fazendo com que o olhar daqueles que dominam guie o visitante do museu.

Silva e Coelho (2021) apontam a questão da mediação em uma exposição da Pinacoteca de São Paulo, em 2017, em que houve o uso da inteligência artificial da IBM para a mediação interativa entre público e obra. Tal mediação consistia no uso de computadores programados com uma série de questões referentes às obras. Diante da pergunta dos visitantes, o computador emitia respostas, recurso que procurava tornar o museu mais atrativo para os visitantes.

Frente à premência de atrair o público ao museu, ainda mais em um país que incentiva pouco a cultura, o alto índice de visitação pode ser a salvação dessa instituição. A partir disso, lança-se mão de medidas convidativas que visam melhorar um dos aspectos importantes do museu, além da conservação e curadoria, que é a comunicação com o público. É verdade que não há nas escolas uma formação para as artes que prepare o cidadão para a ida aos museus, em que seria importante a introdução do visitante à História da Arte, a fim de que ele entenda as rupturas e continuidades que uma determinada obra representa. Porém, é preciso pensar nos efeitos que essa mediação possui no momento da visita. Seria possível o sujeito aprender sobre a obra quando ele deveria fruí-la? É preciso considerar que essa mediação talvez signifique o contrário do que os organizadores da exposição almejavam, ou seja, uma barreira a mais no contato do sujeito com a obra, pois, quando o computador se põe a falar sobre ela, antes mesmo de o espectador se colocar diante dela, ele se permite conhecê-la pelo viés das respostas implementadas previamente em uma máquina. Assim, parece não haver mais espaços em que a indústria cultural não se apresente dizendo ao sujeito como ele deve perceber a realidade.

Os autores dizem, no texto sobre a indústria cultural, que esta é apenas um meio a serviço dos reais donos do poder. Dessa forma, chancela a coisificação da

consciência, para que o mundo não se transforme. Portanto, o museu deve se transformar, sobrevivendo nesta sociedade, para que nada mude na realidade.

Em outro ensaio, de 1959, Adorno pensa sobre a pseudoformação que cindia a consciência para que o sujeito continuasse adaptado a uma realidade, mesmo que sem sentido. Neste ensaio, o problema da mediação era também colocado e Adorno destaca a questão da recepção musical, ao colocar estratégias da indústria cultural que vão contra a apropriação da arte. Ele exemplifica apresentando um livro, *Great Symphonies*, em que o autor sugere colocar letras nos principais temas de músicas eruditas, para que o sujeito possa reconhecer uma obra sinfônica típica da crítica musical, depois de cantá-la e decorá-la – estratégia que Adorno denomina como “explosão de barbárie”, já que esta prejudicou a consciência musical de milhões.

Na referida exposição de 2017, o computador também faz comentários acerca das obras. Chiovatto (2019 *apud* SILVA; COELHO, 2021) relata que, frente à obra “Lindonéia, Gioconda do subúrbio”, de Ruben Gerchman, foi feita uma pergunta sobre a beleza da figura representada. O computador, nomeado como Watson, iniciou com uma análise gráfica da obra, dizendo ser difícil perceber a face da personagem em questão, já que se tratava de uma técnica da serigrafia, com traços menos precisos.

Mas o comentário mais interessante da resposta veio a seguir, com o Watson tecendo considerações sobre o conceito de beleza como algo mutável no tempo, e que também tem relação com a subjetividade dos indivíduos, e que ao final a beleza dependia do ponto de vista de cada um. Toda essa resposta foi dada de uma maneira bastante coloquial, finalizando a conversa de maneira a instigar o visitante com um provocativo: não é? (CHIOVATTO, 2019 *apud* SILVA; COELHO, 2021).

Ora, não seria isso também uma explosão de barbárie? Esse tipo de mediação acaba com a possibilidade de o sujeito formar suas próprias noções sobre o belo artístico, além de transmitir chavões sem sentido, tais como: “a beleza depende do ponto de vista de cada um”.

A tentativa de aproximar o museu do público remete ao problema da administração da cultura. Sem administração não haveria cultura, diz Adorno (2020), ao mesmo tempo em que ela é danificada pela interferência administrativa, pois ela solapa as possibilidades de se colocar diante da manifestação cultural com a espontaneidade e a crítica necessárias para a experiência formativa. É nesta situação problemática que se colocam os gestores de museus e os curadores, pois a sobrevivência do museu depende de se tornar atrativo para o público, ao passo que essa atratividade pode comprometer a própria finalidade que o museu deveria ter: colocar o visitante diante de uma obra respeitando a singularidade desse encontro. Tudo isso em um país que sequer conta com um Ministério da Cultura e políticas culturais favoráveis à expressão artística, o que tem tornado a gestão cultural algo difusa e sempre ameaçada.

Ao fazer o trabalho de recepção pelo sujeito, essas mediações interativas acabam danificando a relação possível para uma experiência diante da arte. A tensão necessária para se aproximar do objeto é aliviada em nome do fornecimento de informações que serão deixadas à saída do museu pelo público, porque não se entrelaçam com a experiência. É retirada do visitante a oportunidade de mergulhar nos vários mundos que estão presentes na obra e que remeteriam o sujeito à clareza sobre o seu próprio mundo.

Para pensar os impasses do museu, é preciso retomar o problema do empobrecimento da experiência, tendência já apontada por Benjamin no começo do século XX, e que influenciou o pensamento de Adorno. São várias as elaborações de Benjamin no sentido de mostrar a mudança na estrutura da experiência na modernidade, como os estudos sobre Baudelaire, por exemplo (BENJAMIN, 1989). A experiência remete a tudo aquilo que é vivido e coletado pelo sujeito, mediado pela história e tradições coletivas, que o transforma e o constitui como sujeito singular capaz de formar-se e conhecer. Todavia, um texto como *Experiência e pobreza* (BENJAMIN, 1994a) mostra que as tendências apontadas nesta sociedade levam à conclusão de que a pobreza em questão é justamente

de experiências. A vida nas grandes cidades, as novas formas de produção, a dificuldade de narrar e ouvir histórias, o que afeta a transmissão da própria cultura, tudo isso que compõe a modernidade analisada por Benjamin tem efeitos na experiência. Mas Benjamin também coloca que a arte resiste a tudo isso e novos artistas se adaptam a essas condições.

Desde meados do século XX, a arte não se refere mais apenas à pintura, escultura, desenho e gravura, as categorias que Adorno conhecia na época, ao escrever o ensaio sobre o museu. Novas poéticas surgiram e tomaram tanto os museus como as ruas e as mídias digitais: performances, *happenings*, instalações, videoarte, arte eletrônica, *internet art* etc. Também os museus não ficaram indiferentes a tudo isso.

Freire (2006) aponta que, na segunda metade do século XX, o museu, especificamente no Brasil, sofre transformações, cujo uso acaba sendo estimulado para o desenvolvimento de projetos, cursos, palestras e como fórum de debates. O espaço museal também passa a ser concomitante à obra, tendo posição ativa em relação àquela, ou seja, deixa de figurar apenas como um armazenador de memória. “O conceito convencionalizado de obra de arte e os locais institucionais para a sua exposição tornam-se, então, insustentáveis” (FREIRE, 2006, p. 28).

Nas performances realizadas pelos artistas nas ruas, hoje bastante frequentes, o choque da vida urbana é trazido como material para as obras que procuram tocar a consciência cindida do sujeito e despertá-lo para a crítica.

Nesse contexto das artes que procuram se ajustar ao seu receptor, tem-se, também, a *internet art*, que busca se utilizar dos meios digitais para elaborar uma crítica à cultura, o que levanta a possibilidade de resistências ao considerar uma nova forma de se pensar a arte e a própria instituição museológica.

Os chamados ambientes interativos imersivos, no campo da museologia, já existiam nos anos 1990. Pode-se citar o exemplo do passeio virtual pela Capela

Sistina, criado em 1995², segundo relatam Silva e Melo (2021). Também é notório o esforço na digitalização de coleções e de obras, o que é importante para a conservação, já que pode auxiliar técnicas de restauro futuramente, além de permitir o acesso a elas, pela internet, por pessoas que nunca poderiam conhecer certas obras com tantos detalhes.

É preciso considerar, porém, que ainda há uma lacuna digital no Brasil em relação ao acesso. Os dados da pesquisa TIC Domicílios, de 2020, feita pelo Comitê Gestor da Internet³, mostrou que, embora tenha aumentado nos últimos anos, os mais pobres ainda não têm acesso à internet, o que dificulta a igualdade no acesso ao conhecimento. Até mesmo no âmbito virtual, em que se alardeia uma larga expansão dos museus ao público, os pobres ainda ficam à margem da cultura.

Malgrado este fato, pode-se apontar alguns experimentos interessantes de museus virtuais como exemplos das mudanças que a instituição museal vem sofrendo nos últimos tempos. As possibilidades de museus e memoriais na rede mundial de computadores são diversas, mas é possível dizer, desde logo, que, se há novas e interessantes potencialidades nesse âmbito, também há diversas limitações que necessitam de reflexão.

Segundo Silva e Melo (2021, p. 175), um estudo foi realizado durante a pandemia de Covid-19, ao longo de 2020, pelo projeto *Cartografias na Internet*. Ao menos quarenta museus brasileiros, de todas as regiões, disponibilizaram seus acervos digitalizados na internet, sendo que grande parte deles oferece exposições virtuais chamadas imersivas, em 360° e em 3D.

² SISTINE CHAPEL. La Santa Sede, Vaticano, 2022. Disponível em: <https://www.vatican.va/various/cappelle/sistina_vr/index.html>. Acesso em: 19 maio 2022.

³ NÚCLEO DE INFORMAÇÃO E COORDENAÇÃO DO PONTO BR. Resumo Executivo TIC Domicílios 2020. Edição COVID-19 – Metodologia adaptada. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2020. Disponível em: <https://cetic.br/media/docs/publicacoes/2/20211124201505/resumo_executivo_tic_domicilios_2020.pdf>. Acesso em: 19 maio 2022.

As autoras supracitadas apontam que parcela significativa dessas parcerias acontece com o Google Arts & Project⁴:

Assim como a Pinacoteca de São Paulo – que está no Google Arts & Culture (<https://artsandculture.google.com/partner/pinacoteca-do-estado-de-sao-paulo>) com visita pelo Museum View, imagens do acervo e exposições on-line, o Museu Oscar Niemeyer (MON), de Curitiba (PR), inaugurou durante a pandemia mais uma exposição acessível pela internet, em agosto de 2020, intitulada “União Soviética através da câmera”, disponibilizada neste mesmo ambiente (<https://artsandculture.google.com/partner/museu-oscar-niemeyer>). Com o #MonEmCasa, o museu em seu site, e nas redes sociais, oferecia oficinas e ainda atividades educativas, como as realizadas pelo programa Arte para Maiores, destinado em especial para maiores de 60 anos, que durante “este período de isolamento social” obteve uma “versão virtual”, a qual pôde ser realizada de modo remoto (<https://www.museuoscarniemeyer.org.br/mon/monemcasa/arte-para-maiores.html>) (SILVA; MELO, 2021, p. 175).

Outro evento que desperta a atenção nos meios digitais é o fenômeno memorialístico *online*, principalmente em tempo de pandemia, mas não exclusivo a este. Bezerra e Oliveira (2021) analisam esta tendência e apontam para uma contradição presente nestas manifestações. Após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), segundo as autoras, inicia-se um “boom da memória”, ou uma “cultura da memória”, incentivada pela globalização e pelo desenvolvimento das tecnologias digitais que potencializam a capacidade de registro, armazenamento e comunicação de informações, fazendo circular uma prática de “tudo lembrar”. Todavia, devido à falta de interesse em uma gestão e seleção das memórias e, também, pelo excesso de informações, essas mídias envelhecem e desaparecem, o que faz notar uma característica inerente aos meios digitais: a sua efemeridade. Nunca se teve tanta memória digital a ser cultivada seguida de tanta informação a se deixar apagar.

⁴ GOOGLE ARTS & CULTURE. Google, 2022. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com>>. Acesso em: 19 maio 2022.

Como exemplo, pode-se citar o memorial criado para as vítimas da pandemia de Covid-19, o Memorial Inumeráveis (@inumeraveismemorial).⁵. A descrição contida no site diz: "Memorial dedicado à história de cada uma das vítimas do coronavírus no Brasil." Segundo Bezerra e Oliveira (2021), este memorial possibilita que seja postado um texto curto que identifica cada pessoa que morreu em decorrência da infecção pelo Sars-CoV-2, transformando a página em um epitáfio coletivo e que procura ir além da questão quantitativa das mortes ocasionadas pela pandemia. As autoras apontam que fenômenos como este indicam a transformação do campo museal e se constituem também como museus do devir. Pode-se dizer que estes fenômenos se configuram conforme os novos contextos da era digital.

Outra experiência rica em termos de museu digital, que se iniciou antes mesmo da internet comercial no Brasil, é o Museu da Pessoa, lançado em 1991, que consiste em um trabalho de reunir histórias de pessoas por meio de entrevistas cuidadosamente realizadas e transcritas. Esse tipo de espaço se tornou possível devido à ampliação dos conceitos de história e de patrimônio (no caso, o surgimento do conceito de "patrimônio imaterial") e da mudança do papel dos museus na sociedade (HENRIQUES; LARA, 2021).

Sem dúvida é muito instigante a possibilidade de visita virtual, principalmente em época de necessário isolamento social, devido à pandemia. Porém, é preciso pensar que o meio em que estas visitas virtuais são possibilitadas está longe de ser neutro. A própria internet foi inventada durante os esforços da Guerra Fria (1947-1991) (CASTELLS, 2003) e se sabe que a empresa Google, que faz parcerias com os museus, como citado anteriormente, é um gigante comercial estadunidense que tem acumulado grande poderio econômico em setores estratégicos da sociedade, além do controle e domínio sobre o marketing digital e as novas formas de mercadorias digitais.

⁵ MEMORIAL INUMERÁVEIS. São Paulo, 2022. Instagram: @inumeraveismemorial. Disponível em: <<https://www.instagram.com/inumeraveismemorial/>>. Acesso em: 21 maio 2022.

É difícil supor que empresas como essa deixarão de submeter tudo o que controlam à lógica e às exigências do mercado. Além disso, a internet é uma rede de computadores na qual se “navega”, em vez de se “mergulhar”. Seria a experiência formativa possibilitada pela dinâmica da navegação em dados digitais? O computador também não é um meio que propicia ilimitadas possibilidades perceptivas, já que, para operar se vale de programas, os quais limitam a ação do usuário, o que ele pode acessar, e impõem uma forma de fazê-lo. Tudo isso se coloca já a partir da entrada no museu virtual.

Em todos estes exemplos de museus virtuais, pode-se falar de uma mediação interativa entre o visitante e as obras. O sujeito acessa o endereço eletrônico e passa a interagir com os elementos expostos, recebendo informações como respostas às suas demandas. Há uma mudança considerável na postura do visitante do museu virtual, em relação àquela do museu tradicional, exemplificada pelas posturas distintas de Valéry e Proust, comentadas por Adorno. A diferença em relação aos autores supracitados é que o sujeito, diante de seu computador, não irá cultuar a obra, pois todas as obras se tornam homogêneas diante de uma tela, com exceção da *internet art*, já pensada para que a tela seja mais um material artístico. Por outro lado, cresceram as possibilidades de as obras serem expostas a uma amplitude enorme de público.

Benjamin (1994b) diz que seria possível reconstruir a História da Arte a partir do confronto de dois de seus polos e ver o conteúdo dessa história na variação do peso conferido a cada um. Trata-se do valor de culto e do valor de exposição. A obra tende a aumentar seu valor de exposição à medida que ela se emancipa do seu uso ritual. Em meio às tecnologias digitais, nos museus físicos ou virtuais, o receptor parece não reservar mais as condições para cultuar a obra e sequer busca por sua aura. Ao passo que as artes (e os artistas) atingem multidões, estas se adaptam a essas condições, perdendo progressivamente o seu valor de culto, o que pode ter efeitos empobrecedores na sua relação com o receptor.

Benjamin fornecia elementos para refletir acerca de uma possível alteração da natureza da arte devido à sua reprodutibilidade técnica, ao que o filósofo respondeu positivamente, por meio das questões da aura da obra e da própria experiência do sujeito.

Se Benjamin tentava chamar a atenção para as novas formas de comunicação direcionadas às massas, mas atento aos seus problemas, talvez pensar nos museus na Era Digital sob inspiração benjaminiana necessite considerar a expansão dos museus às massas, sem descurar dos aspectos regressivos desta expansão. Hoje seu texto sobre a arte e sua reprodutibilidade técnica ainda instiga o leitor a continuar perguntando se a tecnologia digital alterou a natureza da arte. O que é possível refletir, neste momento, é que a arte, que busca atingir o sujeito um tanto disperso em meio aos estímulos da vida urbana e dos meios digitais, tendencialmente não o espera nos museus, mas nas ruas, ou, então, nas grandes exposições de arte contemporânea, arte esta que já se prepara para se apropriar de tudo aquilo que é digital como material da obra e para se fechar inteiramente diante daquele receptor impaciente que só pede uma simples explicação da obra, a inútil comunicação, dispensando-lhe de seus deveres para com seus hierógrafos.

Referências

ADORNO, T. W. Museu Valéry Proust. In: ADORNO, T. W. *Prismas: Crítica Cultural e Sociedade*. São Paulo: Ática, 1998. p. 173-185.

ADORNO, T. W. Sobre sujeito e objeto. In: ADORNO, T. W. *Palavras e sinais*. Petrópolis: Vozes, 1995.

ADORNO, T. W. Cultura e administração. In: ADORNO, T. W. *Indústria cultural*. São Paulo: Editora Unesp, 2020.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994b (Obras Escolhidas I).

BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994a (Obras Escolhidas I).

BENJAMIN, W. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989 (Obras Escolhidas III).

BEZERRA, D. B.; OLIVEIRA, P. C. Fenômenos memorialísticos online em tempos de pandemia: entre o registro e a memorialização de um evento traumático. *Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 10, n. Especial, dez. 2021. <<https://doi.org/10.26512/museologia.v10iEspecial.36030>>

CASTELLS, M. *A Galáxia da Internet: Reflexões sobre a Internet, os negócios e a sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

FREIRE, C. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GOOGLE ARTS & CULTURE. Google, 2022. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/>>. Acesso em: 19 maio 2022.

HENRIQUES, R.; LARA, L. F. Os Museus Virtuais e a Pandemia do Covid19: a experiência do Museu da Pessoa. *Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 10, n. Especial, dez. 2021. <<https://doi.org/10.26512/museologia.v10iEspecial.35924>>

HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

MEMORIAL INUMERÁVEIS. São Paulo, 2022. Instagram: @inumeraveismemorial. Disponível em: <<https://www.instagram.com/inumeraveismemorial/>>. Acesso em: 21 maio 2022.

NÚCLEO DE INFORMAÇÃO E COORDENAÇÃO DO PONTO BR. *Resumo Executivo TIC Domicílios 2020*. Edição COVID-19 – Metodologia adaptada. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2020. Disponível em: <https://cetic.br/media/docs/publicacoes/2/20211124201505/resumo_executivo_tic_domicilios_2020.pdf>. Acesso em: 30 maio 2022.

SILVA, C. L. S.; MELO, A. C. C. Museus e Patrimônio: Pensamento Cibertecnológico e Cultura Digital. *Museologia & Interdisciplinaridade*, n. Especial, dez. 2021. <<https://doi.org/10.26512/museologia.v10iEspecial.36211>>

SILVA, M. H. F.; COELHO, P. A. Tecnologia e mediação interativa: uma perspectiva museológica contemporânea sistematizada na psicologia da educação.

Museologia & Interdisciplinaridade, v. 10, n. Especial, dez. 2021.
<<https://doi.org/10.26512/museologia.v10iEspecial.37323>>

SISTINE CHAPEL. *La Santa Sede*, Vaticano, 2022. Disponível em:
<https://www.vatican.va/various/cappelle/sistina_vr/index.html>. Acesso em: 19 maio 2022.

DOIS CASOS DE CERCEAMENTO À CIRCULAÇÃO DE LIVROS NO BRASIL NO ANO DE 2021: O EXPURGO DA FUNDAÇÃO PALMARES E A FALSIFICAÇÃO DE POSTAGENS DO PADRE LANCELOTTI

TWO CASES OF HINDERING THE CIRCULATION OF BOOKS IN BRAZIL IN 2021: THE PURGE OF THE PALMARES FOUNDATION AND THE FABRICATION OF FALSE MEDIA POSTS ALLEGEDLY BY FR LANCELOTTI

POR SANDRA REIMÃO,¹
JOÃO ELIAS NERY,²
FLAMARION MAUÉS³

Resumo

Este estudo discute a questão da censura a livros, enfocando especificamente dois casos de tentativa de cerceamento à circulação de livros ocorridos no Brasil no ano de 2021, terceiro ano do governo federal de extrema-direita de Jair Bolsonaro. Estes casos utilizaram diferentes estratégias: no primeiro deles, o da Fundação Palmares, houve a censura a livros pelo impedimento de circulação dos mesmos através da realização do expurgo dos exemplares de uma biblioteca pública; e, no segundo, o caso da postagem do Padre Júlio Lancellotti, houve manipulação eletrônica de uma informação, em que a indicação de um livro foi eliminada e substituída por outra indicação, portadora de um sentido antagônico à proposição inicial.

Palavras-chave: censura, livros, Brasil.

Abstract

This study discusses the issue of book censorship, focusing specifically on two cases of hindering the circulation of books that occurred in Brazil in 2021, the third year of Jair Bolsonaro's far-right federal government. These cases used different strategies: in the first one, of Palmares Foundation, there was censorship of books for preventing their circulation by pusing copies of a public library; and in the second, the case of the posting of Father Júlio Lancellotti, there was electronic manipulation of information, in which the indication of a book was eliminated and replaced by another indication, with an antagonistic sense to the initial proposition.

Keywords: censorship, books, Brazil.

¹ Professora Associada da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo. E-mail: sandrareimao@usp.br

² Professor pós-doutorado, Universidade Anhembi-Morumbi, UAM, Brasil. E-mail: jenery@gmail.com

³ Flamarion Maués, professor pós-doutorado, Instituto Federal de São Paulo, Campus Registro, IFSP, Brasil. E-mail: flamaues@gmail.com

Introdução

Ao longo da história, os exemplos de cerceamento à impressão e circulação de livros são incontáveis. Nas palavras de Roger Chartier, “A cultura escrita é inseparável dos atos violentos que a reprimem”, e explicita: “dos autos-de-fé da Inquisição às obras queimadas pelos nazis[tas], a pulsão de destruição obcecou por muito tempo os poderes opressores que, destruindo livros e, com frequência, seus autores, pensavam erradicar para sempre suas ideias” (CHARTIER, 1998, p. 23).

No livro *História Universal da Destruição dos Livros – das tábuas sumérias à guerra do Iraque*, Fernando Baéz levanta a hipótese de ter havido queima intencional de tabletas de argila – os primeiros livros na história da humanidade – entre os anos de 4000 e 3300 a.C., na Suméria. O que indicaria, pois, que o início da existência dos livros seria também o momento de suas primeiras destruições.

Abordando, a seguir, a civilização grega clássica, no mesmo livro, após indicar que, a partir do século V a.C., na Grécia, a cultura escrita se impôs sobre a cultura oral, destaca um episódio de censura e queima de livro: o filósofo sofista Protágoras de Abdera (490 a.C.-420 a.C.), após a leitura pública de sua obra *Sobre os Deuses*, teve exemplares – folhas de papiro em rolo – confiscados e queimados em praça pública, por exprimirem dúvidas a respeito da existência dos deuses, relata-nos Baéz (2006, p. 54).

No ano de 1275, ou seja, séculos antes da invenção da imprensa por tipo móvel em 1450-1455, a França colocou os livreiros sob supervisão da Universidade de Paris, a fim de impedir a propagação de maus livros e a circulação de cópias falsas (BADINTER, 1987, p. 214).

No ano de 1544, um século após a invenção da imprensa por tipo móvel por Gutenberg e em plena expansão desta técnica de reprodução, a Faculdade de Teologia da Universidade de Paris publicou o primeiro índice de livros proibidos – entre 1544 e 1556 foram publicados seis índices, com cerca de 500 condenações (BADINTER, 1987, p. 214).

Roger Chartier salienta que a eficácia dos atos censórios contra livros é sempre, de alguma forma, limitada. Os opressores destroem livros buscando eliminar as ideias que eles carregam; os opressores enganam-se ao acreditar que prejudicar a materialidade física de um livro é prejudicar as ideias que aí são veiculadas. Engano simplório, pois a escrita e as ideias, ao longo da história, se sobrepõem e sobrevivem às tentativas de destruição dos livros e do pensamento pelos poderes opressores (CHARTIER, 1998, p. 23).

Em que pese a possibilidade de localizarmos tentativas de coerção censória a livros praticamente durante toda a história da cultura impressa, não podemos deixar de enfatizar que cada época, cada país e cada sistema político apresentam uma singularidade única, e é sob essa singularidade histórica, determinada e específica, que as experiências concretas de censura devem ser compreendidas e analisadas (DARNTON, 2016, p. 291-292).

Abordaremos neste estudo dois casos de tentativa de censura a livros ocorridos no Brasil no ano de 2021, terceiro ano do governo federal de extrema-direita de Jair Bolsonaro. Estes casos utilizaram diferentes estratégias: no primeiro deles, o da Fundação Cultural Palmares, houve a censura a livros pelo impedimento de circulação dos mesmos através da realização do expurgo de uma biblioteca pública; e, no segundo, o caso de uma postagem do Padre Júlio Lancellotti, houve manipulação eletrônica de uma informação, em que a indicação de um livro foi eliminada e substituída por outra indicação, portadora de um sentido antagônico à proposição inicial.

Vejamos esses casos mais de perto.

1 O expurgo da biblioteca da Fundação Palmares

Com estardalhaço midiático, no dia 1º de junho de 2021, o diretor de uma instituição cultural pública, a Fundação Cultural Palmares, anunciou por meio de suas redes sociais que iria promover o expurgo da biblioteca desta instituição. O diretor afirmava que eliminaria do acervo da instituição livros vinculados ao guerrilheiro comunista Carlos Marighela e também “livros que promovem pedofilia, sexo grupal, pornografia juvenil, sodomia e necrofilia”.

No dia 11 de junho, o sítio eletrônico da Fundação Palmares publicou um relatório denominado *Retrato do Acervo: a dominação marxista na Fundação Cultural Palmares 1988-2019* – é um livro de 74 páginas que, segundo os autores, denuncia que o acervo “abriga, protege e louva um conjunto de obras pautadas pela revolução sexual (...) e por um amplo material de estudo das revoluções marxistas e das técnicas de guerrilha” (p. 5); e ao final apresenta uma lista de “300 títulos comprobatórios do desvio institucional da Fundação Palmares”.

É importante notar que esse expurgo da biblioteca foi feito com anúncio público prévio. Ademais, o livro *Retrato do Acervo...* tem por subtítulo “Relatório Público 01” e foi publicado, após anúncio, no sítio eletrônico da instituição. Ou seja, a instituição está se pondo como um modelo a ser seguido por outras instituições culturais: a proposta é ensinar a fazer expurgos e a “limpar” acervos de “doutrinação marxista” e de louvações das “revoluções sexuais”. A intenção de se colocar como uma instituição modelo para o expurgo da dominação marxista e da temática da liberdade sexual em bibliotecas públicas é explicitada no próprio volume, que afirma: “Que este relatório e (...) os próximos (...) sirvam de inspiração para que outras instituições se adequem às necessidades da nossa querida Pátria de nossos concidadãos, e não mais às necessidades de grupos militantes” (p. 6).



Imagem 1 – Recorte da capa da publicação *Retrato do Acervo*, 2021.

Vários pressupostos equivocados subsidiam essa ação de expurgo da biblioteca da Fundação Palmares, destacadamente, em primeiro lugar, uma visão mecanicista da influência da leitura no receptor, como se houvesse uma “transfusão automática” das ideias do autor para o leitor; em segundo lugar, uma visão edulcorada e apaziguadora dos conflitos na história do Brasil. Notemos que o apagamento dos conflitos e da luta do povo negro ao longo da história do Brasil entra em conflito com o próprio nome da fundação, pois o Quilombo dos Palmares foi um lugar de luta e resistência. Segundo S. Schwartz, “Localizado no interior das Alagoas, Palmares foi de longe a mais duradoura e a maior das comunidades de fugitivos. Persistiu por quase cem anos, entre cerca de 1605 e 1691, apesar das tentativas enérgicas de eliminá-la”; esses confrontos e lutas que buscavam destruir Palmares partiam dos “governos coloniais holandeses e portugueses e pelos residentes locais das capitâneas vizinhas” (p. 81).

Há ainda um terceiro ponto de partida equivocado nesta ação de expurgo de uma biblioteca pública – uma visão equivocada, simplista, direcionadora e limitadora do que é uma biblioteca ou um centro cultural público. Para a constituição de uma opinião pública esclarecida, é preciso haver cidadãos que sejam aptos a julgar autônoma e racionalmente os assuntos públicos. E só pode

haver cidadãos autodeterminados com a livre circulação de informação racional e subsidiada. Aos aparelhos culturais de uma sociedade cabe o papel de serem provedores da informação, e não, ao contrário, cerceadores da informação. Expurgar uma biblioteca é o exato contrário da ação administrativa, que poderia promover a existência de cidadãos esclarecidos e autodeterminados.

Observemos agora alguns dos títulos “expurgados” da biblioteca da Fundação Palmares: entre os autores estrangeiros, há 33 livros de Karl Marx e vários de Lenin; há também alguns destaques do pensamento contemporâneo, como *Sexo e repressão na sociedade selvagem*, de Bronislaw Malinowski, e *Bandidos*, de E. J. Hobsbawn. Entre os títulos de autores brasileiros, cerca de 90, encontramos, entre outros, *Evolução política do Brasil: Colônia e Império*, de Caio Prado Júnior, e *Quem é o povo brasileiro?*, de Nelson Werneck Sodré. Pelos exemplos listados acima, percebe-se que, além de uma visão de história que visa apagar conflitos e lutas, o expurgo da biblioteca também apresenta um viés atomizado e isolante dos fatos históricos: como se fosse possível pensar a construção do povo negro brasileiro sem inserir e vincular essa história com outros fatos antecedentes e contemporâneos.

Em uma nota pública, datada de 18 de junho, a Rede de Historiadoras Negras e Historiadores Negros se manifestou em defesa do legado do negro e da manutenção da biblioteca da Fundação Cultural Palmares.

No dia 23 de junho de 2021, em resposta à ação popular movida por Paulo Henrique Lima, militante do movimento negro, o juiz federal Erik Navarro Wolkart, da 2ª Vara Federal de São Gonçalo, proibiu a exclusão de livros da biblioteca da Fundação Palmares e estabeleceu uma multa caso isso ocorresse. Em demonstração clara da finalidade de uma biblioteca pública, o juiz afirma que o expurgo dos livros, “de maneira açodada, sem um amplo diálogo com a sociedade, que, ao fim e ao cabo, é a destinatária do material, pode representar prejuízo irreparável”.

No dia 24 de junho, várias outras entidades ligadas ao movimento negro promoveram um ato de repúdio à censura na Fundação Palmares. O ato, ocorrido em transmissão remota, contou com a participação de dois ex-ministros da Cultura: Gilberto Gil e Juca Ferreira; e com dois ex-presidentes da República: Luiz Inácio Lula da Silva e Fernando Henrique Cardoso.

O presidente da Fundação Palmares, Sergio Camargo, “negro conservador de direita e que faz questão de sustentar as três adjetivações” (GOMES, 2021), afirmou que iria recorrer da decisão judicial. Finalmente, em agosto de 2021, após ter sido judicialmente impedido de se desfazer ou retirar de circulação os livros da biblioteca da Fundação Palmares, no dia 6, Sérgio Camargo anunciou em sua conta no Twitter que desistiu do expurgo e fará uma sala separada com um “acervo da vergonha”, que reúna livros “vergonhosos e desviantes”.

É fácil associar a ideia de “acervo da vergonha” à exposição da “arte degenerada”, realizada pelo regime nazista em 1937, em Munique, na Alemanha, em sua campanha de difamação e perseguição à arte moderna.

No final de agosto de 2020, o Ministério Público do Trabalho, depois de uma série de investigações e de recolhimento de denúncias, solicitou o afastamento de Sérgio Camargo da presidência da Fundação Cultural Palmares, por reiteradas denúncias de assédio moral a funcionários, devido às suas posturas ideológicas. O MPT solicitou também uma indenização financeira por dano moral coletivo.

2 Falsificações em torno de uma publicação do Padre Lancellotti

Harold Lasswell, no texto clássico “A estrutura e a função da comunicação na sociedade”, publicado em 1948, considerado o texto fundador dos estudos da comunicação, indica que, no âmbito da transmissão da comunicação, há uma diferença entre centros manejadores, onde ocorrem passagens técnicas de mensagens sem adulteração significativa, e centros controladores ou manipuladores de mensagens, que modificam propositadamente o conteúdo das

mensagens. Neste último item, Lasswell cita como exemplos editores de jornais, censores e propagandistas.

No século XXI, no universo das comunicações digitais em rede, em que há muita circulação de falsas informações, há, entre elas, as falsas informações por manipulação – ou seja, a veiculação de uma informação falsa que foi construída por adulteração intencional de uma informação originalmente verdadeira. Essa manipulação intencional para deturpação do sentido de uma informação é um dos tipos das chamadas *fake news* (WARDLE, 2017). Foi esse o caso que ocorreu em relação a uma postagem do Padre Lancellotti em junho de 2021.

Entendendo por *fake news* “toda informação que, sendo de modo comprovável falsa, seja capaz de prejudicar terceiros e tenha sido forjada e/ou posta em circulação por negligência ou má-fé” (FRIAS FILHO, 2018, p. 42), podemos afirmar que a postagem do Padre Lancelotti foi criminosamente manipulada e transformada em uma *fake news* por adulteração.

O Padre Júlio Lancellotti, nascido em 1948 na cidade de São Paulo, é uma referência no apoio e assistência a cidadãos em situação de rua na cidade. Sacerdote desde 1985, o Padre Lancellotti já participou de vários movimentos e atuações, buscando atender crianças e adultos carentes. Entre os vários prêmios nacionais e estrangeiros, destaca-se sua premiação pela Ordem dos Advogados do Brasil, pela atuação contra as violações dos direitos humanos das crianças e adolescentes do país.

No final do mês de maio de 2021, o Padre Lancelotti indicou em suas redes sociais dois livros de entrevistas com o Papa Francisco e também o livro *Teologia e os LGBT+*, de autoria do Padre Luís Corrêa Lima e publicado pela editora Vozes. Como afirma o Padre Lancellotti, “Não é um livro panfletário, nem leviano e foi editado pela editora Vozes, que é uma editora católica” (TOMAZELA, 2021).

A partir daí houve uma enxurrada de mensagens criticando a indicação de leitura e acusando de diversas formas as ações do Padre Lancellotti. Em uma destas mensagens, a imagem do padre segurando o livro *Teologia e os LGBT+*, de

Lúis Correa Lima, foi adulterada e a capa foi substituída pelo livro *Catecismo Anticomunista*, de Geraldo de Proença Sigaud, adepto do pensamento conservador cristão.



Imagem 2 – Instagram de Júlio Renato Lancellotti, 01/06/2021.

No caso da postagem da imagem adulterada do Padre Lancelotti, o que esses militantes realizaram foi uma adulteração criminoso, que se compõe de duas atuações: o bloqueio da informação sobre a indicação do Padre Lancelotti em relação ao livro *Teologia e os LGBT+* e a divulgação falsa do apoio e indicação do Padre Lancellotti ao livro *Catecismo Anticomunista*.

A difusão de imagens ou informações forjadas por má-fé é crime e pode ser punida.

Breves Observações Finais

Nos dois casos acima relatados, temos uma clara atuação censória no sentido de dificultar ou impedir a circulação de livros e, portanto, de cercear, de

retirar do espaço público as ideias aí representadas. Nos dois casos, a retirada de trezentos títulos do acervo bibliográfico da Fundação Palmares, assim como o caso da adulteração da indicação de temática da diversidade sexual feita por Júlio Lancellotti, o que se vê é uma atitude autoritária de tentativa de cercear temáticas, opiniões e ideias, pela tática fascista de eliminação direta, e assim impedir sua circulação. Não se vê aí nenhuma abertura para o diálogo, para a construção de um debate fundamentado, e muito menos de um consenso.

Observemos ainda que essas atitudes autoritárias aqui examinadas se dirigem contra uma organização e uma pessoa que representam temáticas relevantes e inescapáveis na atual ordem social brasileira: as temáticas da desigualdade social e da luta por direitos e conquistas reparatórias, e as temáticas da diversidade sexual e da luta por respeito e direitos. Ao tentar colocar em descrédito as lutas por direitos básicos e pelo respeito legal à diversidade sexual, bem como as instituições e órgãos que se dedicam a essas temáticas, os autoritários antidemocráticos estão executando táticas e estratégias fascistas.

Como explica Jason Stanley, os políticos fascistas “reescrevem a compreensão geral da população sobre a realidade (...) promovendo o anti-intelectualismo, atacando universidades e sistemas educacionais que poderiam contestar suas ideias”; e, então, “depois de um tempo, com essas técnicas, a política fascista acaba por criar um estado de irrealidade, em que as teorias da conspiração e notícias falsas tomam o lugar do debate fundamentado” (STANLEY, 2019, p. 16).

Em ambos os casos acima enfocados – um de cerceamento físico e outro de adulteração digital –, a intenção autoritária é explícita: o objetivo das ações é eliminar os livros e as ideias neles defendidas do espaço público, para que as ideias que os autoritários antidemocráticos propagam sejam as únicas difundidas.

Referências

BADINTER, Robert. Sur la censure. Avant-propos a *Censures de la Bible aux larmes d'Eros*. Paris: Editions du Centre Pompidou/BPI, 1987.

BÁEZ, Fernando. *História universal da destruição dos livros*. Das tábuas sumérias à guerra do Iraque. Tradução: Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro do leitor ao navegador*. Tradução: Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Unesp, 1998.

DARNTON, Robert. *Censores em ação – como os estados influenciam a literatura*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FRIAS FILHO, Otavio. O que é falso sobre as *fake news*. *Revista USP*, São Paulo, n. 116, p. 39-44, jan./fev./mar. 2018.

FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES. *Retrato do Acervo – a dominação marxista na Fundação Cultural Palmares 1988-2019*. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2021.

GOMES, Wilson. Censura na Palmares mostra o que ocorre ao se dar poder aos burros. *Folha de S. Paulo*, 11 jun. 2021. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/06/censura-na-palmares-mostra-o-que-ocorre-ao-se-dar-poder-aos-burros.shtml>>. Acesso em: 05 ago. 2021.

LASSWELL, Harold. A estrutura e a função da comunicação na sociedade. Tradução: G. Cohn. In: COHN, Gabriel (Org.). *Comunicação e Indústria Cultural*. São Paulo: Edusp, 1971. p. 105-117.

SCHWARTZ, Stuart. Mocambos, Quilombos e Palmares: a resistência escrava no Brasil colonial. Tradução: Laura Teixeira Motta. *Estudos Econômicos*, São Paulo, v. 17, n. Especial, p. 61-88, 1987.

STANLEY, Jason. *Como funciona o fascismo*. Tradução: Bruno Alexander. Porto Alegre: L&PM, 2019.

TOMAZELA, José Maria. Padre Júlio Lancellotti resiste a milícias digitais e mantém ajuda aos mais pobres. *O Estado de S. Paulo*, 04 jun. 2021. Disponível em: <<https://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,ataques-nao-mudam-rotina-do-padre-julio-em-defesa-de-moradores-de-rua-ex-detentos-e-travestis,70003736523>>. Acesso em: 04 ago. 2021.

WARDLE, Claire. Fake News. It's complicated. *First Draft*, v. 16, p. 1-11, 2017

MEMES E A BANALIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA: REFLEXÕES SOB A LUZ DA TEORIA CRÍTICA FRANKFURTIANA

MEMES AND THE BANALIZATION OF VIOLENCE:
REFLECTIONS UNDER THE LIGHT OF CRITICAL THEORY

POR GREGORY ALVES FERRI.¹
KESI LINE DE MORAIS.²
LUÍS CÉSAR DE SOUZA.³

Resumo

O estudo teve como objetivo compreender a forma de produção e reprodução da violência explícita e implícita na linguagem memética e refletir sobre os motivos que levam os indivíduos a receberem e replicarem os memes que apresentam conteúdo violento. A pesquisa foi realizada a partir de um levantamento bibliográfico e as buscas ocorreram nas plataformas do Google Acadêmico, Scielo e BDTD. As análises foram realizadas a partir dos pressupostos da teoria crítica frankfurtiana e pôde-se averiguar que os memes são produtos da indústria cultural que, utilizando as mídias como veículos, se propagam a partir da repetição e da padronização. Notou-se também que eles se apresentam por meio de uma linguagem simples e infantilizada, isto é, a linguagem "lúdica" dos memes faz com que os indivíduos se identifiquem com o seu conteúdo e com sua forma de propagação. Com isso, a representatividade dos memes se revela não apenas em seu conteúdo/forma, mas

também na própria subjetividade dos indivíduos.

Palavras-chave: Memes. Violência. Pseudoformação.

Abstract

The present study had the objective of knowing the ways of production and reproduction of implicit and explicit violence that exists in meme's language and reflect about the reasons that take individuals to replicate memes that show violent content. The research was made through a bibliographic survey and the searches were made in Academic Google, Scielo and BDTD platforms. The analysis were carried out from Frankfurt critical theory perspective, thereby it was possible to ascertain that memes is a product from this industry, that uses media as vehicles, spread through repetition and padronization. In addition, it was clear that it follows the simple and infantilized language that is present in the cultural industry. With this, individuals more easily the content that appears in memes, which interferes in the subjectivity of the population that enters in contact with them.

Keywords: Memes. Violence. Pseudo-Formation.

¹ Discente do curso de Psicologia, Universidade Federal de Jataí, Unidade Acadêmica Especial de Ciências Humanas e Letras. E-mail: gregory.ferri@discente.ufg.br

² Mestre em Educação, Instituto Federal Goiano. E-mail: kesi.morais@ifgoiano.edu.br

³ Doutor em Educação. Professor da Universidade Federal de Jataí/Unidade Acadêmica Especial de Ciências da Saúde. E-mail: lucceso@ufj.edu.br

Introdução

A preocupação com a grande propagação dos memes que apresentam conteúdo violento foi a questão motivadora para a realização desta pesquisa⁴. Isso porque, na última década, esse fenômeno do mundo digital tem se intensificado e se apresentado como uma teoria de aprovação e reforço da banalização da violência, que cada vez mais se propaga no meio social.

Compreender a forma que os memes são produzidos, reproduzidos e disseminados nos meios midiáticos é uma questão importante do ponto de vista instrumental, mas analisar suas intenções, sentidos e os motivos que levam os indivíduos a aceitarem tais produtos que explicitam ou velam a violência é fundamental para a compreensão da relação que permeia sujeito/objeto ou indivíduo/sociedade.

Nessa direção, o objetivo deste trabalho foi apresentar a maneira de produção dos memes e refletir sobre os possíveis motivos que levam os indivíduos a receberem e disseminarem tal conteúdo. Dessa forma, o trabalho apresenta os aspectos históricos e conceituais dos memes; faz uma breve apresentação sobre a teoria da indústria cultural e a standardização; apresenta os conceitos das diferentes formas de violência e, por fim, realiza uma reflexão sobre a relação entre os memes e a pseudoformação.

A metodologia utilizada para a produção do trabalho foi um levantamento bibliográfico, cujas buscas foram realizadas nas plataformas Google Acadêmico, Scielo e BDTD, a partir do intercruzamento dos seguintes descritores: memes, violência, indústria cultural e semiformação. Devido ao quantitativo de trabalhos encontrados, foram estabelecidos alguns critérios para a seleção do material.

Um desses critérios foi o recorte temporal, ficando restrito aos materiais produzidos no período de 2010 a 2022, período mais intenso de desenvolvimento e

⁴ Realizada dentro do Programa de Iniciação à Pesquisa Científica, Tecnológica e em Informação da Universidade Federal de Jataí, no ciclo 2020/2021, conforme o Edital PRPI nº 01/2020.

expansão da internet e da banda larga no Brasil, conforme Lima (2009). Outro critério para a seleção do material foi a utilização de métodos de inclusão e exclusão. Para inclusão, foram selecionados materiais/textos que correlacionaram o tema da pesquisa, de alguma forma, com a teoria crítica da Escola de Frankfurt; e, para exclusão, aqueles que apareceram de forma repetida e os trabalhos que não apresentavam discussão relevante para a pesquisa.

Foi realizada a leitura e fichamento do material selecionado e, para as análises teórico-críticas, realizou-se leitura e fichamento de algumas obras de autores da Escola de Frankfurt, também conhecida como Teoria Crítica da Sociedade.

História e concepção de memes

O termo “meme” foi cunhado pelo biólogo evolucionista Richard Dawkins, em 1979, para designar os comportamentos não genéticos e apreendidos pelos indivíduos culturalmente (DAVISON, 2020). Dawkins propôs o termo “meme” baseando-se no vocábulo grego *mīmēma*, que significa algo imitado.

Segundo Davison (2020), há diferenças importantes entre memes e genes. Os genes são compostos químicos que determinam características físicas de um ser, são transmitidos de forma lenta (geração para geração) e mantêm sua originalidade na forma. Já os memes são compostos por ideias e conceitos que determinam comportamentos, são transmitidos de forma rápida e estão sujeitos à interpretação e, portanto, não há originalidade na forma. Para Dawkins, meme se relacionava a qualquer comportamento cultural: religião, linguagem, indumentária, convenções esportivas.

Com o avanço da ciência e da tecnologia, a propagação de conteúdos e as interações entre as pessoas ampliaram-se exponencialmente, e no mundo digital os memes aparecem como produtos culturais produzidos neste contexto. De acordo com Horta (2015, p. 13-14):

o primeiro registro do uso da palavra “meme” na internet é de 1998, quando Joshua Schachter, um dos elaboradores do Delicious, criou um site chamado Memepool que reunia links virais e outros conteúdos. Em seguida, no começo dos anos 2000, Jonah Peretti, que havia criado um site chamado Contegious Media, pelo qual fazia experimentos virais, realizou, com um grupo de amigos, um “festival de virais” que contou com a presença de várias personalidades influentes na disseminação e criação de artefatos culturais na web. De acordo com Kenvatta Cheese, um dos cocriadores do Know Your Meme, nesse evento a teoria de Dawkins foi lembrada e a partir de então o termo “meme” começou a ser utilizado para definir tudo aquilo que se espalhava na internet. O uso do vocábulo foi reforçado também com sua utilização em entrevistas dadas por aqueles que estavam presentes no festival.

Enquanto o termo original já foi amplamente explorado, os modernos memes de internet ainda carecem de um conceito mais apurado. Mesmo assim, atualmente, o termo “meme” ou “meme de internet” recebe um novo sentido. Conforme Davison (2020, p. 144), “um meme de internet é um recorte da cultura, tipicamente uma piada, que ganha influência através de sua transmissão on-line”. Compartilhando da mesma ideia, Fontanella (2009, p. 8) afirma que o termo “meme” abrange “ideias, brincadeiras, jogos, piadas ou comportamentos que se espalham através de sua replicação de forma viral”.

Entender o que é um meme de internet ainda é motivo de discussão, pois, segundo o maior site para pesquisa de memes, o Know Your Meme, “o que é compartilhado e não se modifica ou evolui nessa passagem compartilhada a outros usuários é, na verdade, conteúdo viral e não um meme” (BÖRZSEI, 2020, p. 511).

Nessa tentativa de melhor compreender o significado dos memes na atualidade, de acordo com Börzsei (2020), os pesquisadores Knobel e Lankshear apresentam um conceito que denota dois tipos de memes: os estáticos, de alta fidelidade, e os remixados, que são reproduzidos por meio da adaptação ou transformação. Ater-nos-emos ao último, por se tratar de um conceito mais atualizado.

Os memes são uma linguagem da internet e forma de comunicação de saberes e questões culturais que se manifestam sob diferentes formatos: imagem, imagemacro⁵, GIF de animação ou vídeo. Uma característica que pode ser observada na maioria dos memes é que eles não focam na questão estética, e sim na mensagem que podem transmitir. Com isso, eles não são apenas compartilhados de forma *online*, mas também são convocativos e apelativos, ou seja, incentivam a participação anônima dos internautas.

Para o professor Wilson Gomes (*apud* CHAGAS, 2020), os memes de internet são um pacote de informação que demanda humor, sarcasmo, zombaria, ironia, irreverência e iconoclastia. Por isso, é na pragmática do riso, da provocação, do desacato que os memes se articulam com questões do dia a dia, por meio de criação e sobre diferentes temas.

Tanto a repetição quanto a paródia, categorias presentes nos memes, possuem o objetivo de conduzir algo a sair de sua normalidade. A ênfase na réplica geralmente está relacionada ao excesso, ao exagero, ao absurdo e ao humor (HORTA, 2015, p. 26).

Ainda segundo o professor Wilson Gomes (*apud* CHAGAS, 2020), os memes exigem cumplicidade e comunidade. Aqueles que os produzem e aqueles que os consomem precisam apresentar valores, identidades e interesses semelhantes ou em sintonia. Nesse sentido, esses produtos culturais, apesar de seus incrementos relativamente novos, do ponto de vista da forma, podem também ser analisados a partir de alguns conceitos formulados pelos pensadores da Escola de Frankfurt⁶, ou da chamada Teoria Crítica da Sociedade.

⁵ Refere-se às imagens com texto sobreposto.

⁶ A Teoria Crítica da Sociedade foi elaborada pelos intelectuais da Escola de Frankfurt (Alemanha) e se tornou uma das teorias mais influentes do século XX, por oferecer elementos importantes para a reflexão sobre os aspectos econômicos, sociais, políticos e culturais. Confira, por exemplo, a obra *A imaginação dialética*, de autoria de Martin Jay.

Indústria cultural e estandardização

No contexto em que as produções artísticas perdem sua originalidade e individualidade, e passam a ser produzidas segundo as tendências impostas pelas propagandas e movimentos midiáticos, percebe-se o crescente fenômeno da indústria cultural, a qual se expandia já em meados do século XX (HORKHEIMER; ADORNO, 1985).

De acordo com Adorno e Horkheimer (1985), a indústria da cultura criou uma espécie de ideologização da vida, artificializando a cultura e a transformando em um mecanismo de alienação para as massas. Esse novo ramo visava tanto a maximização dos lucros, quanto o controle social mediante imposição ardilosa de padrões de comportamento (DUARTE, 2014).

Os autores frankfurtianos perceberam que o sucesso desse rentável negócio devia-se ao fato de que a manipulação das massas não era percebida por elas como tal, mas como fornecimento de artigos de entretenimento. Isso acontece de forma expansiva e muitas vezes imperceptível. Um exemplo claro dessa produção e influência no Brasil é a música e, mais especificamente, o funk.

Por meio da disseminação de uma realidade vivida por membros de uma comunidade com características socioeconômicas similares, ela proporciona uma padronização do modo de se vestir, de agir e de ser. A apropriação da cultura, por parte da indústria, faz com que muitos a vejam erroneamente como uma manifestação da cultura popular, ou seja, como expressões que foram produzidas pelos membros daquela comunidade. No entanto, não se trata de uma produção das massas, mas uma produção para as massas.

Se cultura popular é algo que vem do povo, ninguém sabe defini-lo muito bem. No sentido mais comum, pode ser usado, quantitativamente, em termos positivos – “Pavarotti foi um sucesso popular” – e negativo – “o funk é popular demais”. Para uns, a cultura popular equivale ao folclore, entendido como o conjunto das tradições culturais de um país ou região; para outros, inversamente, o popular desapareceu na irresistível pressão da cultura de massa (sempre associada à expansão do rádio, televisão e cinema) e não

é mais possível saber o que é originalmente ou essencialmente do povo e dos setores populares. Para muitos, com certeza, o conceito ainda consegue expressar um certo sentido de diferença, alteridade e estranhamento cultural em relação a outras práticas culturais (ditas eruditas, oficiais ou mais refinadas) em uma mesma sociedade, embora estas diferenças possam ser vistas como um sistema simbólico coerente e autônomo, ou, inversamente, como dependente e carente em relação à cultura dos grupos ditos dominantes. (ABREU, 2003, p. 1).

Dessa forma, o contexto de comportamentos relativos às tradições culturais e influências sócio-históricas passa a ser controlado pela indústria, porém essa percepção é algo difícil de ser detectado. Esse controle ocorre quando se leva em consideração a abrangência relativa a características dos indivíduos, dos grupos, da realidade social e do modo de vida, e da singularidade das pessoas presentes em um determinado ambiente.

Para Horkheimer e Adorno (1985), o padrão do próprio conteúdo – que limita e/ou impossibilita a manifestação livre e autônoma de diferentes aspectos culturais, sociais e individuais – molda os indivíduos ao consumo e adequa sua subjetividade às ideias dominantes. O poder de escolha é obliterado e o indivíduo fica sob os mecanismos de domínio e de manipulação promovidos pela indústria cultural.

Dessa maneira, a indústria cultural pode ser compreendida como um ramo de negócios, organizações em grandes corporações, nos moldes do capitalismo monopolista, que se apropriou dos meios tecnológicos surgidos na virada do século XIX para o XX, não apenas para lucrar com a produção e venda de mercadorias, mas também para direcionar o comportamento das massas (DUARTE, 2014).

Os produtos da indústria cultural seguem uma padronização, ou seja, a distinção é ilusória, e é por isso que Adorno e Horkheimer (1985) não têm dúvidas de que seus produtos seguem uma regra: precisam ser sempre iguais, sob pena de deixarem de ser atrativos e consumidos. Eventuais mudanças não são de essência, e sim de superfície.

Em suas análises, Adorno (2009) sugere que a standardização permanentemente estimulada pela indústria cultural retira a individualidade e autenticidade na produção, por exemplo, de obras de artes. O que faz com que obras que antes carregavam uma aura de originalidade e subjetividade se convertam em obras padronizadas. Com isso, percebe-se a universalidade e repetição nos padrões de produção e, conseqüentemente, no comportamento. E, no limite, a indústria coloca a imitação como algo absoluto.

A standardização, ou padronização, das diversas expressões artísticas ocorre por meio da repetição, do reconhecimento e da aceitação (ADORNO; SIMPSON, 1994). A repetição serve para gerar o reconhecimento e a aceitação. Ela força o indivíduo a recordar o produto, conferindo uma importância psicológica que, de outro modo, ele jamais poderia ter. Para isso, o produto precisa ser de fácil compreensão e, sobretudo, divertido.

Em uma sociedade em que o trabalho se apresenta como tarefa árdua e penosa, divertir significa esquecer o sofrimento. Isso se torna compreensível, porque a indústria cultural se tornou a indústria da diversão, em que “o prazer acaba por se congelar em aborrecimento, porquanto, para continuar a ser um prazer, não deve mais exigir esforço e, por isso, tem de se mover rigorosamente nos trilhos gastos das associações habituais” (HORKHEIMER; ADORNO, 1985, p. 128).

A indústria cultural maldosamente regrediu os homens, os quais tendem a se tornar fungíveis e meros exemplares despidos de individualidade. Ela faz com que as relações humanas e suas relações com os objetos sejam relações de interesse e consumo. Conforme Zuin (2001, p. 10-11),

as conseqüências provenientes do fato das pessoas se sensibilizarem em relação aos objetos, a ponto da afetividade ser trocada como qualquer outro tipo de mercadoria, não podem ser neutralizadas mediante o sorriso de contentamento do indivíduo que pensa que vale tanto quanto o dinheiro gasto na compra de seu presente. Antes de ser um comportamento engendrado por uma patologia idiossincrática, o apogeu do fenômeno da dessensibilização revela uma incapacidade de transferência da libido para as representações de outras pessoas numa sociedade específica, ou seja, a sociedade do capitalismo transnacional.

Isso contribui para uma falta de sensibilidade com o outro, também estimulada pela lógica do capital que comercializa tudo o que toca, até a empatia entre as pessoas. Da mesma forma como contribui para uma desvalorização do sofrimento, dos relacionamentos, de formas de viver que não estão ligadas a esses padrões estabelecidos e que produzem um distanciamento inconsciente a outros. Na forma de alerta, Horkheimer e Adorno (1985, p. 117-118) problematizam que

não somente os tipos das canções de sucesso, os astros, as novelas ressurgem ciclicamente como invariantes fixos, mas o conteúdo do espetáculo é ele próprio derivado deles e só varia na aparência. Os detalhes se tornam fungíveis. A breve sequência de intervalos, fácil de memorizar, como mostrou a canção de sucesso; o fracasso temporário do herói, que ele sabe suportar como *good sport* que é; a boa palmada que a namorada recebe da mão forte do astro; sua rude reserva em face da herdeira mimada são, como todos os detalhes, clichês prontos para serem empregados arbitrariamente aqui e ali e completamente definidos pela finalidade que lhes cabe no esquema.

A identificação do indivíduo com as coisas e, conseqüentemente, a equiparação dos demais também com as coisas fazem com que ele deixe de dar a devida atenção às suas emoções. Essa perda de sensibilidade e desejo de pensar um mundo e pessoas melhores do que são revela-se como a reificação da consciência e é bastante comum em indivíduos que aderem cegamente às coletividades, que passam a viver sob imitação, de modo subserviente e desprovido de autonomia (ADORNO, 1996).

Violência explícita e implícita

De modo objetivo, pode-se caracterizar a violência como

qualquer atitude coletiva ou individual que leva a situações de trauma, sofrimento, humilhação, adoecimento e dor, tanto para si quanto para o outro. A violência pode ser: física, aparente, quando acontece devido a confrontos diretos; armamentos; pressão pela força ou, psicológica, quando acontece devido a: tortura mental; preconceito ou bullying; ameaças escondidas, ou não (como por exemplo, assédio sexual) e danos morais (ZANOLLA, 2019, p. 07).

A violência presente nos moldes da cultura de forma explícita pode ser compreendida como: agressão, xingamentos, bullyings. Mas além dela existe uma segunda violência, que é a implícita, pois não pode ser observada a não ser sob um olhar micro, que é o que acontece na indústria cultural. Nessa direção, Caniato, Cesnik e Rodrigues (2012, p. 667) observam que

a violência da indústria cultural não pode ser personificada, trata-se de uma violência simbólica, cuja agressão é sutil e velada, por isso intensamente devastadora da subjetividade. Ela internaliza nos indivíduos a lógica advinda da base econômica da sociedade: o modo de produção capitalista (e a violência intrínseca a ele).

A violência implícita é mais aceita socialmente do que a violência explícita, porque não demonstra a agressão e seus males de forma direta. Conseqüentemente, não permite que os indivíduos se revoltam contra ela, o que pode se relacionar ao favorecimento do controle da indústria cultural sobre as pessoas. Além disso, existe a banalização da violência, que se dá a partir da normalização ou da humorização. Assim,

quando o indivíduo busca um objeto externo para depositar sua destrutividade, ele só pode enxergar a seus pares – a quem é permitido agredir, por serem ambos da mesma classe social, desprovidos de poder econômico. Ou, ainda, na impossibilidade de eleger outro algoz, o ego

tende a atacar-se, destruindo-se em uma autopunição, num sentimento de culpabilidade (CANIATO, CESNIK e RODRIGUES, 2012, p. 667).

Já quanto à violência explícita, podemos recorrer até mesmo à Organização Mundial da Saúde – por meio do “World Report on Violence and Health”, estudo assinado por Krug *et al.* (2022) –, que a caracteriza como o uso de força física ou poder, em ameaça ou na prática, contra si próprio, outra pessoa ou contra um grupo ou comunidade, que resulte ou possa resultar em sofrimento, morte, dano psicológico, desenvolvimento prejudicado ou privação. O que exclui danos não propositais, como acidentes e atos que não possuem intenção de danos ao outro. Além disso, ela inclui como violência aquela autoinfligida, como, por exemplo, o comportamento suicida e a automutilação.

Memos e pseudoformação na relação com a indústria cultural e a violência

Segundo Adorno (1996), a formação se caracteriza pelo equilíbrio entre autonomia e adaptação do indivíduo. Assim, a formação cultural pode ser compreendida como a mediação entre espírito e natureza; homem e sociedade; autonomia e adaptação. A formação cultural é necessária para experienciar a cultura.

Se formação cultural é a experiência da cultura, em que ela se transformou? Na sociedade capitalista administrada, a cultura está sob o controle da indústria cultural. Desse modo, a formação que surge a partir dessa égide, na medida em que impede a autonomia e a emancipação dos indivíduos, converte-se em pseudoformação. Nas palavras de Adorno (1996, p. 389), “a formação cultural agora se converte em uma semiformação socializada, na onipresença do espírito alienado, que, segundo sua gênese e seu sentido, não antecede à formação cultural, mas a sucede. Desse modo, tudo fica aprisionado nas malhas

da socialização". Nesse processo, não apenas a individualidade é interrompida, mas também o contato com a cultura é dificultado.

A pseudoformação passa a fazer parte da cultura, mas não é a cultura em si. Por meio da pseudoformação, a forma de apropriação subjetiva do indivíduo passa a ser a cultura moldada pelos meios de comunicação. Ou ainda, a pseudoformação é a subjetividade formada a partir da apropriação da cultura nos moldes da indústria cultural, o que resulta em uma subjetividade formada a partir de uma cultura deformada.

Os memes, enquanto produtos culturais, apresentam em sua própria constituição elementos que podem ser facilmente caracterizados como produtos da indústria cultural: utilização dos meios midiáticos para a sua propagação; exagero/excesso; repetição; linguagem infantilizada; estandardização. Eles não são produções individuais e originais, mas sim reproduções da linguagem da indústria. Independentemente do seu formato – vídeos, GIFs, imagens, imagemacros –, percebe-se que a linguagem lúdica e repetitiva dos memes alcança os indivíduos que se identificam com seus conteúdos. Assim, a universalidade passa a acontecer não apenas nos conteúdos, mas também nas influências sobre os sujeitos, e a padronização de hábitos fortalece o controle dos indivíduos.

Sendo parte da indústria cultural, os memes, por se constituírem como produtos estandardizados, formam os indivíduos para aceitar e reproduzir determinados comportamentos e pensamentos. Esse é um procedimento realizado para escamotear percepções sobre o mundo e amplificar e perpetuar o controle sobre a imensa maioria das pessoas.

Como os memes fazem parte da cultura atual – num avanço tecnológico e na ampliação da linguagem memética como forma de disseminação de conhecimento –, eles colaboram com a pseudoformação. Por meio desse processo, o indivíduo se amolda à lógica propagada pelos mecanismos de controle de compra e venda de mercadoria para se “sentir” integrado e partícipe

da sociedade. É então que, induzido pelo desejo de pertencimento, busca ativamente se enquadrar na lógica do mercado e nas representações nela propagadas. Assim, ele se valida como pessoa na sociedade, se enquadra em determinado grupo de pessoas que são similares a ele e se mantém como sujeito integrado à sociedade.

Através da integração, já alertada por Adorno (1996), os indivíduos tendem a aderir cegamente a coletividades, na maioria das vezes de forma manipulada. Em vez de exercerem sua autonomia, esses indivíduos buscam seguir modelos, produzir e reproduzir os mesmos conteúdos e conseqüentemente repetir as mesmas formas de pensamento e comportamento. Dessa forma, a produção cultural, que deveria partir de uma reflexão e do exercício do pensamento, se limita à padronização e universalidade induzidas pela indústria cultural.

Ocorre com os memes algo semelhante. Por definirem uma padronização de comportamento e pensamento, formam a subjetividade do indivíduo, de modo a torná-la sugestionada a seguir modelos e padrões estabelecidos culturalmente. Este é, no limite, um meio de controle social voltado para a apropriação de produtos fornecidos pela indústria da cultura. O envolvimento ativo, interessado, irrefletido e feliz das pessoas à lógica dos memes pode ser, na atualidade, um ingrediente a mais na formação de uma subjetividade pseudoformada. Este artefato cultural faz com que os indivíduos se sintam parte integrante da sociedade, pois, através das redes, surgem agrupamentos de pessoas que compactuam e respondem positivamente ao que é abundantemente postado. Sobre esse complexo esquema, uma reflexão de Adorno se apresenta absolutamente relevante:

a indústria cultural, em sua dimensão mais ampla – tudo o que o jargão específico classifica como mídia –, perpetua essa situação, explorando-a, e se assumindo como cultura em consonância com a integração, o que, se for mesmo uma, não será a outra. Seu espírito é a semicultura, a identificação (ADORNO, 1996, p. 396).

A internet permite que o sujeito tenha contato com milhares de outros indivíduos que compartilham das mesmas ideias, facilitando o processo de integração. Sentir-se integrado é fazer parte de um grupo que compactua e compartilha das mesmas ideias. A característica convocativa dos memes abre espaço para essa integração. Por ser um artefato que permeia a publicidade nos veículos midiáticos, os memes fomentam a indústria cultural, ao mesmo tempo em que são influenciados diretamente por ela.

Apresentando-se em forma de piada, humor e sarcasmo, os memes podem ocultar discursos violentos que ferem a integridade física e moral de terceiros, assim como podem promover a normalização de brincadeiras que ofendem e humilham. Podem também incentivar comportamentos autodestrutivos ou que se responsabilizam pela perseguição, exclusão e agressão física e verbal de indivíduos com características em comum.

Os memes de internet – por utilizarem um ambiente em que ainda se tem pouco controle sobre o que se propaga – são postados em forma de comentários ou publicações e são responsáveis pela disseminação lúdica de conteúdos violentos. Pessoas pretas, gordas, mulheres, homossexuais, pobres, entre outras, figuram como alvos das piadas. Em muitas delas, percebe-se nitidamente a presença da violência, nos termos definidos acima. Em outras, é necessário analisar a mensagem que está por trás, pois além dos risos e do humor há uma contribuição para a manutenção de comportamentos racistas, xenofóbicos, gordofóbicos e misóginos, culturalmente estabelecidos em nossa sociedade.

A liberdade de expressão encontrada nas redes permite a externalização dos desejos e intenções dos indivíduos. Fator importante para entender comportamentos agressivos, pois a violência se correlaciona com sua forma de olhar para o outro, de se expressar no mundo e de conviver com as diferenças.

Reconhecer que indivíduos pseudoformados – formados a partir da lógica da indústria cultural, que supervaloriza as coisas em detrimento das relações e da afetividade humanas – possuem como uma de suas características a frieza ou a

consciência reificada é importante para compreender os motivos pelos quais as pessoas aceitam e reproduzem ideias e comportamentos violentos. A ausência de formação para estabelecer o equilíbrio entre indivíduo e sociedade culmina na banalização da violência, pois

a banalização da violência implica a banalização dos afetos e dos sentimentos, sobretudo do medo. Na violência como espetáculo, o medo torna-se ausente na falta de conexão com o sentimento de perplexidade diante da morte, tornando-a sem valor. Supostamente, ocorre uma indiferença em relação à morte. O que favorece a frieza humana, pelo hábito de conviver pacificamente com a violência. O afeto se torna ausente pela repetição compulsiva da violência, levando a criança à adaptação, à frieza (ZANOLLA, 2010, p. 120).

Como a visão da cultura e da sociedade está fragmentada por redes midiáticas, o indivíduo pseudoformado transforma “como que por encanto, tudo o que é mediato em imediato” (ADORNO, 1996, p. 407). Isso pode ser observado nos memes, pois a sua disseminação influencia o comportamento violento das pessoas.

Indivíduos com conhecimentos limitados e incapazes de refletir sobre si, sobre o outro e sobre o todo, e por apresentarem uma consciência reificada, agem com base no conformismo e na heteronomia, e não com base na autorreflexão e na autonomia. Esses indivíduos encontram respaldo em outros que pensam e agem da mesma forma e vão formando uma teia envolta de pseudoformação. O desafio posto é resistir ao prosseguimento desse processo; é necessário interromper a propagação de conteúdos que geram qualquer tipo de violência, por meio de análise e reflexão crítica dos memes que chegam diária e abundantemente até nós.

Considerações finais

Pôde-se averiguar que os memes são produtos da indústria cultural, que, influenciados pela mídia e pelas tecnologias atuais, se propagam a partir da repetição e padronização. Notou-se também que eles têm como característica uma linguagem repetitiva e infantil. Esses aspectos permitem caracterizá-los como produtos standardizados da indústria cultural, que estabelecem padrões de pensamento e comportamento derivados da influência dos meios de comunicação.

Como os memes são artefatos culturais que se propagam de forma repetitiva por meio da internet, apresentando uma linguagem lúdica, simples e imitativa, eles se revelam corresponsáveis pela pseudoformação dos indivíduos, que se identificam com o seu conteúdo e com sua forma.

Com isso, a representatividade dos memes ocorre não apenas na apropriação de seu conteúdo/forma, mas na formação da subjetividade de quem interage de forma ativa, alegre e espontânea com eles. Outro aspecto importante é que esse artefato cultural faz com que os indivíduos se sintam parte integrante da sociedade, pois, através das redes, observam-se agrupamentos de pessoas que compactuam e respondem positivamente ao que é postado, já que seu conteúdo é veiculado pela mídia e possui uma relação direta com determinados grupos sociais. Isso reforça nossa suspeita inicial de que os memes influenciam a subjetividade e o comportamento humano, especialmente quando seu conteúdo é perpassado por algum tipo de violência: psíquica ou física, individual ou coletiva, implícita ou explícita.

Finalmente, no decorrer desta pesquisa, observou-se que há um grande número de trabalhos com a temática dos memes, porém poucos os analisam a partir dos conceitos da Teoria Crítica da Sociedade: indústria cultural, standardização, pseudoformação. Isso demonstra a necessidade de se prosseguir com estudos e pesquisas sobre suas influências no pensamento e no

comportamento das pessoas que se identificam e se encantam pelo “conteúdo” representado e pela “forma” como eles são produzidos e disseminados. Junto a isso, é necessário expandir as páginas abordadas e as redes sociais utilizadas, pois grande parte das pesquisas priorizou sites como Facebook, tendo pouco contato com o WhatsApp, o TikTok e o Instagram.

Referências

ABREU, M. Cultura popular: um conceito e várias histórias. **Ensino de história: conceitos, temáticas e metodologia**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

ADORNO, T. W.; SIMPSON, G. Sobre música popular. *In*: COHN, G. (Org.). **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1994.

ADORNO, T. W. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

ADORNO, T. W. Teoria da semicultura. **Educação & Sociedade**, Campinas, ano 17, n. 56, p. 388-411, 1996.

BÖRZSEI, L. Em vez disso, faz um meme: uma história concisa dos memes de internet. *In*: CHAGAS, V. **A cultura dos memes: aspectos sociológicos e dimensões políticas de um fenômeno do mundo digital**. Salvador: EdUFBA, 2020.

CANIATO, A.; CESNIK, C. C.; RODRIGUES, S. M. A captura da subjetividade pela violência simbólica da indústria cultural: da submissão à culpabilidade dos indivíduos. **Psicologia USP**, v. 23, n. 4, p. 661-681, dez. 2012.

CHAGAS, V. **A cultura dos memes: aspectos sociológicos e dimensões políticas de um fenômeno do mundo digital**. Salvador: EdUFBA, 2020.

DAVISON, P. A linguagem dos memes de internet: dez anos depois. *In*: CHAGAS, V. **A cultura dos memes: aspectos sociológicos e dimensões políticas de um fenômeno do mundo digital**. Salvador: EdUFBA, 2020.

DUARTE, R. **A indústria cultural e meios de comunicação**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

FONTANELLA, F. O que vem de baixo nos atinge: intertextualidade, reconhecimento e prazer na cultura digital trash. *In*: IX ENCONTRO DOS GRUPOS/NÚCLEOS DE

PESQUISAS EM COMUNICAÇÃO (evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação). **Anais...** Curitiba, 2009.

HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

HORTA, B. N. **O meme como linguagem da internet**: uma perspectiva semiótica. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

KRUG, E. G.; DAHLBERG, L. L.; MERCY, J. A.; ZWI, A. B.; LOZANO, R. **World report on violence and health**. Genebra, Suíça: World Health Organization, 2022.

LIMA, M. S. Leitura sociológica da relação entre internet e Indústria Cultural. **Cadernos de Campo: Revista de Ciências Sociais**, Araraquara, SP, n. 12, 2009.

ZANOLLA, S. R. S. Educação e barbárie: aspectos culturais da violência na perspectiva da teoria crítica da sociedade. **Sociedade e Cultura**, v. 13, n. 1, 31 ago. 2010.

ZANOLLA, S. R. S. (Coord.). **O que é violência?**. Faculdade de Educação, Universidade Federal de Goiás, Goiânia: Sete, 2019.

ZUIN, A. Á. S. Sobre a atualidade do conceito de Indústria Cultural. **Cadernos CEDES**, v. 21, p. 9-18, 01 ago. 2001.

FRAGMENTAÇÃO E COLAPSO DE PÚBLICOS EM REDE

POR MÁRCIO MORETTO RIBEIRO.¹

Resumo

A esfera pública, especialmente em países periféricos, se formou de maneira seletiva, marginalizando diversos públicos alternativos ou contrapúblicos. Argumentamos que as mídias sociais têm efeitos contraditórios na formação de contrapúblicos e na sua relação com os públicos hegemônicos. Por um lado, as mídias sociais promovem a fragmentação dos públicos e o encontro de pessoas com interesses e características comuns, facilitando a formação e expansão de contrapúblicos. Por outro, elas oferecem um espaço híbrido entre o público e o privado, em que diferentes contextos estão colapsados, provocando constantes choques entre públicos conflitantes.

Abstract

The public sphere, especially in peripheral countries, was formed selectively, marginalizing various alternative audiences also known as counterpublics. We argue that social media have contradictory effects on the formation of counterpublics and on their relationship with hegemonic publics. On the one hand, social media promotes the fragmentation of publics and the meeting of people with common interests and characteristics, facilitating the formation and expansion of counterpublics. On the other hand, they offer a hybrid space between the public and the private, in which different contexts are collapsed, causing constant clashes between conflicting publics.

¹ Professor Doutor na Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Rua Arlindo Betio 1000, São Paulo – SP. E-mail: marciomr@usp.br. Cel (WhatsApp) 11 95888-9060.

Pelo menos nos últimos dez anos, talvez até um pouco mais, sempre que ocorre um fato político com participação popular massiva, analistas se perguntam como as novas formas de mediação comunicacional promovidas pela internet influenciaram os agentes envolvidos. Certamente o fenômeno não se restringe ao Brasil, mas, para citar dois exemplos daqui, muitos analistas se voltaram para a internet e suas mídias sociais para tentar entender os atos contra o aumento das passagens em 2013 e depois, de novo, para tentar entender a ascensão de Bolsonaro em 2018. Não está em disputa que as formas de comunicação sofreram uma revolução desde a popularização da internet. Isso é evidente. Além disso, com certeza a forma de comunicação tem relação íntima com as formas de organização de uma sociedade. É preciso, porém, evitar a tentação de defender que as relações sociais se alteram como produto de uma determinada tecnologia, em outras palavras, evitar o *tecnodeterminismo*. Propomos neste texto, de caráter ensaístico, que o conceito de esfera pública, tal qual conceitualizado por Habermas (2014), é um bom ponto de partida para explorar as disputas discursivas que circulam na internet e nas mídias sociais. Desta conceitualização passaremos às críticas que ela sofreu, especialmente entre os anos 1990 e começo dos anos 2000, dando origem a outros conceitos que julgamos frutíferos, como os de públicos e contrapúblicos. A formação da esfera pública, especialmente nos países periféricos, se deu de maneira seletiva, por isso a importância de se estudar a formação de esferas públicas alternativas. No período posterior à Segunda Guerra, o processo de concentração de capital e sua resposta política na organização trabalhista teriam promovido uma mudança estrutural na esfera pública. O entrelaçamento das esferas pública e privada, que apresentaremos à luz dessa literatura crítica, foi acompanhado pela popularização primeiramente dos meios eletrônicos e, em seguida, dos meios digitais. É nesse contexto, de intensificação do entrelaçamento e das disputas discursivas entre públicos, que buscamos entender o papel dos meios digitais de comunicação. Argumentamos que os meios digitais promovem duas tendências conflitantes em relação à formação de

públicos: de um lado, os algoritmos de curadoria e a facilidade de seleção homofílica promovem a fragmentação dos públicos; de outro, as arenas comuns de postagem promovem o colapso de contextos antes isolados.

Esfera pública, contrapúblicos e entrelaçamento

Jürgen Habermas conceitualiza a *esfera pública burguesa* como um domínio da vida social em que pessoas privadas se reúnem, não para fazer negócios ou como sujeitos da burocracia estatal, mas para, mediante o debate racional, refletir sobre temas de interesse geral. Ou seja, trata-se de uma esfera apartada tanto do Estado quanto do mercado, onde se forma a *opinião pública*, por meio da qual ela cumpre o papel de criticar e controlar a estrutura legislativa do Estado (HABERMAS, 2014).

Embora não esteja no escopo deste trabalho analisar em profundidade o trabalho do filósofo alemão, é importante pontuar que a esfera pública tem uma história. Da forma como entendemos contemporaneamente, a publicidade nasceu na Europa no período mercantil, concomitantemente à invenção da imprensa e ao crescimento das cidades. Nos cafés e salões, homens² se encontravam para debater sobre literatura, arte e política, temas até então reservados a autoridades eclesiais e estatais. A imprensa permitia não só a circulação das ideias para outras regiões, como uma forma de comunicação que projeta a ideia de universalização do público leitor. A formação da esfera pública cumpriria o papel político de confrontar a autoridade monárquica, culminando com transformações sociais profundas. Na Inglaterra, em um período dilatado, esse processo levou à formação do parlamento moderno, já na França o processo foi muito mais veloz e culminou na revolução de 1789.

No Brasil, Perlatto (2018) argumenta que os primeiros indícios da formação de uma esfera pública burguesa podem ser encontrados, ironicamente, com a

² A presença de mulheres era proibida na maioria desses espaços.

chegada da família real no começo do século XIX. Nos mais de duzentos anos que nos separam desse evento, a esfera pública brasileira passou por uma série de mudanças, nem sempre no sentido de se tornar mais inclusiva. Não nos cabe resgatar toda essa história, apenas apontar que o processo nacional foi fortemente marcado pela exclusão de setores sociais e de temas, por isso o termo usado pelo autor para caracterizar nossa esfera pública é *seletiva*. O alto índice de analfabetismo por um longo período foi apenas um dos fatores de exclusão. Temas como a abolição da escravidão foram proibidos no debate público durante a maior parte do século XIX e só foram incluídos depois de um forte processo de pressão popular. Notoriamente, os períodos ditatoriais foram excludentes em relação a diversos temas. Embora a seletividade da esfera pública não seja uma exclusividade do sul global, ela certamente é mais marcada nos países periféricos. Por esse motivo, aqui, ainda mais do que nos países centrais, se vamos usar o conceito de esfera pública como ponto de partida de nossa análise, devemos incorporar as críticas que apontam seus limites (PERLATTO, 2018).

Em um texto já bastante estabelecido, Nancy Fraser (1990) critica o conceito habermasiano de esfera pública, tanto em seu caráter descritivo quanto normativo. Descritivamente ela resgata uma revisão historiográfica que mostra que, apesar da retórica inclusiva, a esfera pública que se formou na Europa no período mercantil possuía diversos mecanismos de exclusão. Um dos eixos centrais de exclusão seria o gênero. Tanto a presença das mulheres não era permitida nas instituições da esfera pública quanto seus temas centrais eram tratados como do campo do privado. Indo mais além, a autora cita o trabalho de Geoff Elley para argumentar que o processo de formação da esfera pública ocorreu concomitantemente à própria formação da burguesia como classe:

[A]s operações de exclusão eram essenciais para as esferas públicas liberais não apenas na França, mas também na Inglaterra e na Alemanha, em todos esses países as exclusões de gênero estavam vinculadas a outras exclusões enraizadas no processo de formação de classe. Em todos esses países, afirma [Elley], o solo que alimentou a esfera pública liberal foi a

"sociedade civil", os novos aglomerados emergentes de associações voluntárias que surgiram no que veio a ser conhecido como "a era das sociedades". Mas essa rede de clubes e associações – filantrópicas, cívicas, profissionais e culturais – era tudo menos acessível a todos. Pelo contrário, era a arena, o campo de treinamento e, eventualmente, a base de poder de um estrato de homens burgueses, que estavam começando a se ver como uma "classe universal" e se preparando para afirmar sua aptidão para governar. Assim, a elaboração de uma cultura distinta da sociedade civil e de uma esfera pública associada esteve implicada no processo de formação da classe burguesa; suas práticas e ethos eram marcadores de "distinção" no sentido de Pierre Bourdieu, formas de definir uma elite emergente, destacando-a das elites aristocráticas mais antigas que pretendia deslocar, por um lado, e das várias camadas populares e plebeias que ela aspirava a governar, por outro.³ (FRASER, 1990, p. 60).

Ainda seguindo Fraser, como resposta a esse processo de exclusão se formaram esferas públicas alternativas, ou *contrapúblicos subalternos*, com suas próprias instituições exclusivas e meios de circulação discursiva.

Do ponto de vista normativo, Fraser desafia o ideal de esfera pública habermasiano em quatro dimensões: a separação estrita em relação ao Estado, a igualdade meramente performática entre seus atores – igualdade "entre parênteses", nos termos da autora –, a exclusão de temas de âmbito privado de sua arena de debates e, por fim, a impossibilidade de convivência de múltiplas esferas públicas. Interessa-nos particularmente esta última objeção.

Fraser argumenta que os contrapúblicos funcionam como "espaços de recuo e reagrupamento" e também como "base e campo de treinamento para atividades de agitação para públicos mais amplos". Seu direcionamento para um público mais amplo distingue os contrapúblicos de *enclaves* fechados sobre si mesmos. Contrapúblicos cumpririam o papel de arena de experimentação para temas bloqueados na esfera pública tradicional. Essas arenas são essenciais porque, em sociedades desiguais, como a brasileira, o processo deliberativo tende a privilegiar os grupos dominantes e com mais acesso a recursos. Mesmo em sociedades igualitárias, Fraser defende que a convivência de grupos com diferentes formações culturais justifica o convívio de diferentes esferas públicas.

³ Tradução livre do próprio autor.

Neste caso, a coexistência de diferentes públicos permitiria a cada grupo formular suas questões em seus próprios termos, protegidas das normas dos grupos dominantes. Assim, mesmo que um contrapúblico não seja necessariamente virtuoso – Fraser argumenta que muitos são anti-igualitários e antidemocráticos⁴ –, sua existência expande o espaço discursivo.

Voltando ao contexto nacional, argumentamos que a história da formação de uma esfera pública burguesa no Brasil foi marcada pela seletividade, não apenas por mecanismos performáticos de distinção, mas em alguns períodos por meios coercitivos, com censura explícita. Uma interpretação eurocêntrica descreveria o processo nacional como incompleto. O desenvolvimento dos contrapúblicos seria, deste ponto de vista, descrito como uma fase de um processo em direção a uma única esfera pública completamente acessível. Tal qual o abolicionismo, o caminho de temas como feminismo e as pautas LGBT, censurados durante a ditadura de 1964, seria a assimilação à esfera pública. A perspectiva de Fraser apresenta, porém, vantagens na manutenção de esferas públicas alternativas convivendo e disputando com a tradicional.

Ao abandonar o ideal de uma esfera pública única, o historiador Michael Warner (2005) se volta para um conceito mais primitivo, de público. Um *público* é uma coletividade que existe apenas enquanto endereçada discursivamente. O próprio discurso define os limites do público e, assim, não está definido *a priori* quem o compõe. O público, portanto, estabelece uma relação entre estranhos. No período mercantil, além de se estabelecerem as condições materiais necessárias para a circulação discursiva, com as já mencionadas instituições da esfera pública e invenção da imprensa, desenvolveu-se na Europa uma forma discursiva específica de endereçamento, o *discurso público*. Warner contrasta sua característica principal com a de outra forma discursiva, a poesia:

⁴ Um excelente exemplo é a nova direita no Brasil. Marginalizado do debate público nacional desde o processo de redemocratização, esse campo se estabeleceu como um contrapúblico com instituições, veículos próprios de comunicação, fóruns etc. (ROCHA, 2021).

A poesia não é exatamente entreouvida (*overheard*); ela é lida como se estivesse sendo entreouvida. Analogamente, o discurso público não é apenas ouvido; ele é ouvido (ou lido), como se estivesse sendo ouvido na presença de outros (WARNER, 2005b, p. 81).

O pertencimento, como parte a quem se endereça o discurso, se dá de maneira ativa e voluntária, por meio da mera atenção. Um público, porém, não se confunde com uma audiência, uma vez que um único texto não estabelece um público. O público se forma na circulação discursiva periódica. O nexo entre cada intervenção é constituído socialmente como em um diálogo. A metáfora de que a circulação textual estabelece uma espécie de diálogo confere agência ao público, como se ele atuasse historicamente.

Embora o público seja uma entidade auto-organizada, ele depende de instituições e de condições materiais para circulação discursiva. Da mesma forma, embora estabeleça relações entre estranhos, ele possui mecanismos de seleção por meio de critérios culturais, hábitos, interesse e referências comuns e linguagem:

Ao endereçar estranhos, o discurso público premia a acessibilidade. Mas não existe uma linguagem infinitamente acessível, e imaginar que deveria haver uma é perder uma outra necessidade igualmente importante dos públicos: concretizar o mundo no qual o discurso circula, oferecer a seus membros filiação direta e ativa por meio da linguagem, colocar estranhos no mesmo pé (WARNER, 2005b, p. 108).

Os meios de seleção cumprem, portanto, o papel de dar aos membros do público a sensação de pertencimento. Ao mesmo tempo em que a circulação discursiva, por meio do endereçamento, projeta um público ainda inexistente, o discurso público precisa endereçar um conjunto de pessoas como se elas já se enxergassem coletivamente. O discurso público busca alcançar estranhos, mas, para fazer deles um público, é preciso tratá-los como uma entidade social. O discurso público, assim, imagina o mundo. Essa é a dimensão *poética*, nas palavras de Warner, do discurso público.

O caráter político dos públicos está na sua transposição ao nível do Estado. Embora os públicos sejam apenas projeções da circulação discursiva, todo público pode participar da formação da opinião pública e, assim, influenciar criticamente o poder estatal. Metaforicamente o público dominante, ou simplesmente o público, tem agência política. Porém, por todos os motivos já apresentados anteriormente – das condições materiais de manutenção de suas instituições e para manter os meios de circulação discursiva, até os mecanismos seletivos de distinção –, cada público está em posição mais ou menos privilegiada para compor o público. Os contrapúblicos são, portanto, públicos marginalizados e em relação permanentemente conflituosa com o público dominante.

Voltando ao trabalho de Habermas, a esfera pública liberal, descrita no começo deste texto, teve seu período áureo entre o final do século XVII e o final do século XIX. No último terço do século XIX, teria se imposto internacionalmente uma tendência oligopolista de concentração de capital, com consequências para a esfera pública. De um lado, grandes conglomerados passam a defender seus interesses em fóruns públicos; de outro, o Estado se torna cada vez mais acessível a organizações trabalhistas. Esse processo contamina inclusive os meios de comunicação. Os interesses de mercado das empresas de comunicação e a entrada de um novo contingente menos letrado na esfera pública levam a uma produção de conteúdo cultural cada vez menos voltado para o debate crítico, e mais para o consumo. Esse processo de *entrelaçamento* entre interesses públicos e privados degenera as funções políticas originais da esfera pública. Os três países estudados pelo autor – Inglaterra, França e Alemanha – passam todos por reformas políticas profundas. Essas reformas refletem a mudança de função do parlamento, que passa a assumir o papel de mediador de disputas de classes. A esfera pública, assim, vai substituindo sua função política de crítica e fiscalização do poder público por uma função de *propaganda* (HABERMAS, 2014).

O aumento da penetração das mídias de massa retroalimenta esse processo. O acesso ao rádio e à televisão não exige letramento e seu conteúdo é

pensado de forma a alcançar uma audiência mais ampla. Nos meios de massa, a discussão racional é paulatinamente substituída pelo “intercâmbio de gostos e inclinações dos consumidores”:

Em comparação com a imprensa da era liberal, os meios de comunicação de massa alcançaram, por um lado, um enorme abrangência e uma eficácia incomparável – com eles, a própria esfera pública se expandiu – e, por outro, foram cada vez mais deslocados dessa esfera e reassumidos pela antiga esfera privada da circulação de mercadorias. (...) Enquanto anteriormente a imprensa podia apenas mediar e amplificar a discussão mediante razões empreendidas pelas pessoas privadas reunidas em um público, agora, ao contrário, o público passa a ser formado sobretudo pelos meios de comunicação de massa. (HABERMAS, 2014, p. 407).

Como a análise de Warner parte de uma multiplicidade de públicos nem sempre em harmonia, ela enxerga outras facetas desse processo de mudança estrutural. A esfera pública burguesa tem como ideal utópico uma autoabstração do autor e da audiência. No ideal burguês, a força de um argumento não se dá por causa da pessoa que o pronuncia, mas apesar dela. Essa capacidade de *autoabstração*, porém, não é uma característica igualmente distribuída na sociedade. Quando lemos um texto anônimo em um jornal, tipicamente imaginamos seu autor como um homem branco, cisgênero, heterossexual, de classe média ou alta. Assim, na esfera pública liberal o corpo nunca é tematizado. Um jornal serve como uma espécie de “*prótese*” que substitui o corpo dos autores que nele escrevem. Conforme a esfera do consumo se expande para o campo da cultura, porém, passamos a nos relacionar com a publicidade em contextos muito mais amplos do que o da leitura e do debate racional. A cultura de massa recorporifica o discurso público, não tematizando o corpo, mas trazendo ao palco as chamadas *figuras públicas* (WARNER, 2005a).

Esse processo é contraditório e palco de disputas políticas. Assim como no contato com o discurso público imagino que o texto não foi escrito apenas para mim, mas para um público que me atravessa, no contato com a propaganda o desejo de uma mercadoria é imaginado como “testemunhado por um coletivo de

outros consumidores". É no momento dessa identificação como parte de uma massa de consumidores que grupos politicamente sub-representados se reconhecem coletivamente. Assim, para Warner, as mudanças ocorridas na esfera pública não são exatamente efeito de uma espécie de colonização dela por meio das mídias de massas, mas sim um "legado de sua lógica fundadora", cuja contradição "se torna visível quando a esfera pública não consegue mais esconder seu corpo privilegiado."

O advento da internet trouxe esperança a uma série de analistas. De fato, uma das dimensões do problema do entrelaçamento é que, uma vez que o poder sobre os meios de comunicação se concentra em algumas poucas corporações, essas passariam a usá-las para defender seus interesses. A internet, diminuindo os custos de distribuição da informação, apresentava o potencial de superação desse desvio e, portanto, de restauração do espírito original da esfera pública. A esse período de otimismo *tecnoutopista*, seguiu-se o atual período *tecnopessimista*, em que a maioria dos analistas foca nos efeitos deletérios da internet para a democracia. Ambos pecam por colocar peso exagerado no papel da tecnologia nos processos políticos e sociais. Buscando fugir desse tipo de posição, pretendemos, no restante deste artigo, apresentar aspectos da comunicação nos meios digitais, especialmente nas mídias sociais, que interagem com a formação de públicos e contrapúblicos.

Dos meios eletrônicos às mídias sociais

Tecnologias são desenvolvidas em um certo contexto social. É certo que sua adoção tem efeitos sociais, mas nunca conseguimos separar totalmente os efeitos da adoção de uma tecnologia das condições que permitiram sua adoção em massa. Esse é um dos motivos por que não cabe falar em relação de causalidade entre a adoção de uma tecnologia e determinado efeito social.

Ainda assim, diferentes meios de comunicação interagem de diferentes maneiras com os públicos, dependendo das formas como eles facilitam ou dificultam certas formas de endereçamento. O debate acadêmico sobre mídias sociais aponta para direções conflitantes nesse aspecto. De um lado, diversos autores argumentam que as mídias sociais contribuem para a fragmentação da esfera pública – o que pode ser traduzido, nos termos da literatura que apresentamos na primeira seção, como a proliferação de contrapúblicos. De outro lado, há uma outra tradição dos estudos de mídia, que foca no processo de colapso dos contextos promovido por essas tecnologias.

Embora muitos autores tenham se debruçado sobre o problema da fragmentação da esfera pública nos meios digitais, escolhemos analisar neste ensaio apenas o livro *#Republic*, de Cass Sunstein (2017), como representante dessa linha argumentativa, por sua influência e clareza.

Sunstein externa preocupação a respeito da emergência do que Negroponte chamou de *Daily Me*. A profecia, que o autor teme estar se realizando, é de uma arquitetura de controle em que toda informação a que um indivíduo tem acesso é personalizada. Para o autor, uma democracia carece de dois requisitos que tal contexto esvaziaria. Em primeiro lugar, é desejável que os cidadãos estejam expostos a matérias que eles não escolheram de antemão. Em segundo lugar, é desejável que os cidadãos compartilhem uma gama de experiências comuns.

A constituição americana garante ambos os requisitos, por meio da doutrina do fórum público. Tal doutrina estabelece o direito da livre expressão em espaços públicos, como praças e calçadas, uma espécie de direito de acesso a um público heterogêneo que permite a circulação de ideias para fora de círculos fechados de interesse privado. No ambiente virtual, dois efeitos minam os benefícios dos fóruns públicos: a *seletividade individual homofílica* e os *algoritmos de curadoria*. Diferentemente da praça pública, na internet temos controle sobre quem encontramos e tendemos a selecionar apenas informações provenientes de quem

se parece conosco. Somado a isso, os algoritmos de curadoria, que selecionam os conteúdos no feed de notícias das mídias sociais, agravam esse fenômeno, aprendendo nossas preferências e dando destaque individualizado ao conteúdo que melhor se adéque a elas (PARISER, 2012)⁵. Assim, a internet – especialmente por meio dos sites de mídia social – promoveria uma espécie de *câmara de eco*, em que os usuários interagem preferencialmente com outros usuários com preferências similares e acessam muito mais conteúdos que reforcem suas crenças do que as desafiem.

O risco da fragmentação exagerada da audiência seria exacerbar um fenômeno que a psicologia política chama de *polarização de grupo*. Pessoas fechadas em grupos homogêneos tendem a ter posições mais radicais e menos tolerantes, seja por se convencerem das posições do grupo, seja por receio de perder reputação entre seus pares (MUTZ, 2006).

A seletividade homofílica e os algoritmos de curadoria facilitam a comunicação entre estranhos, aproximando discursivamente pessoas com interesses comuns. Isso fortalece especialmente os grupos marginalizados do debate público dominante, que não podem contar com a arena de comunicação tradicional para difundir suas ideias. Assim, à luz das críticas do conceito de esfera pública apresentada na primeira parte do artigo, o fenômeno descrito por Sunstein promove a proliferação e crescimento de contrapúblicos.

A televisão aberta, especialmente no Brasil, em que os poucos canais são controlados por um número ainda menor de famílias, promove uma gama de experiências comuns que a internet talvez não seja capaz de apresentar. Se compararmos as interações online com as offline, porém, é difícil sustentar que a

⁵Diferentemente do senso comum, a seletividade homofílica parece ter um peso muito maior para a formação das câmaras de eco do que a curadoria algorítmica. Em Bakshi et al. (2015), os autores mostram que 45% das notícias políticas que circulam na rede são alinhadas ao campo conservador, em média; porém, na rede dos liberais, esse tipo de conteúdo corresponde a apenas 24% do total, por conta da escolha dos amigos – depois da seleção do algoritmo de curadoria, esse valor cai para 22%. Ou seja, a escolha dos amigos tem um efeito muito maior para a câmara de eco do que o algoritmo de curadoria.

internet promove fragmentação. Nas interações presenciais tipicamente encontramos quem mora próximo, estudou ou trabalhou junto. Esses públicos tendem a ser mais homogêneos do que os públicos com os quais nos deparamos nas mídias sociais – pense um acadêmico palestrando ou um pastor pregando. De fato, em um estudo de 2011, Gentzkow e Shapiro (2011) mostram que o grau de segregação ideológica nos EUA – considerando apenas a separação entre liberais e conservadores – é maior nos meios presenciais do que na internet.

O que pode ser dito é que a televisão promoveu um processo contrário ao da fragmentação, um colapso de contextos. Seguindo uma outra base conceitual, Meyrowitz (1985) nos anos 1980 estudou os impactos dos meios eletrônicos – que na época eram principalmente televisão e rádio. Sua análise parte do trabalho de Goffman, que interpreta as relações interpessoais como análogas a uma dramatização. Tipos de interação sociais estabelecem *situações* em que as pessoas envolvidas assumem diferentes *papéis*. Uma mesma pessoa pode assumir o papel de professor em uma certa situação, de marido em outra, de pai em outra e de paciente em outra. Cada situação estabelece um *palco* e os *bastidores*. No palco os *atores* estão perante uma *audiência* para a qual eles buscam passar uma *impressão*. Tradicionalmente a audiência de uma situação é limitada espacialmente pelas pessoas em interação presencial. A preparação para a interação presencial é feita pelos atores nos bastidores. Meyrowitz argumenta que não há nada de especial, para efeitos do estabelecimento de uma situação, em um *lugar*. O que os muros e as portas estabelecem é simplesmente uma barreira de comunicação delimitando *sistemas de informação*. Os meios eletrônicos, por transmitirem as impressões, possibilitam a exposição dos bastidores de diversas situações a diferentes audiências.

O controle sobre o fluxo de informações é um elemento constitutivo do status social. Pessoas se identificam como participantes de um grupo por compartilharem informações exclusivas ou, nos termos de Goffman, por dividirem os mesmos bastidores. Aos aspirantes a membro de um grupo, o acesso à informação é

oferecido em etapas, o que constitui o processo de socialização. Por fim, em grande medida, hierarquias sociais se estabelecem pela disparidade de acesso a certos conhecimentos e informações. Ao expor os bastidores de uma situação a uma nova audiência, os meios de comunicação criam novas situações – que não são nem palco nem bastidor, mas algo intermediário –, que alteram as dinâmicas sociais nestes três aspectos: identidade de grupos, socialização e hierarquia.

Meyrowitz se aproxima da ideia de entrelaçamento ao associar os efeitos dos meios eletrônicos a um colapso daquilo que era privado (os bastidores) com o que era público (o palco). Duas diferenças precisam ser marcadas, porém. A primeira é uma inversão de causa e efeito. O que aparece como efeito para Meyrowitz é apresentado como causa para Habermas e vice-versa. A segunda é a ausência na análise de Meyrowitz de um palco universal, para corresponder à esfera pública, e de um bastidor universal, para corresponder à esfera privada. O que é bastidor em uma situação pode ser palco em outra e vice-versa. A esfera pública, em que indivíduos privados se reúnem em um público, em termos goffmanianos é uma situação em que os atores representam um certo papel, de cidadãos. Para poder exercer a cidadania, eles precisam se preparar em um bastidor, o espaço privado, em que eles representam outros papéis: de pais, mães, esposas, maridos, trabalhadoras, gerentes etc. Neste aspecto, a análise de Meyrowitz se aproxima das críticas de Fraser e Warner⁶.

Os meios eletrônicos promovem o colapso não apenas entre palco e bastidor, mas também entre diferentes públicos projetados por um mesmo ator. Se um público é uma comunidade projetada por um fluxo discursivo estabelecendo uma relação entre estranhos, um mesmo ator pode endereçar públicos diferentes em situações distintas. Ao falar diante das câmeras, porém, essa forma de

⁶ Também o debate normativo contemporâneo sobre direito à privacidade – central no campo da regulação dos meios digitais – tem se deslocado da dicotomia entre público e privado e focado em normas de adequação e de distribuição de informação que mantenham a integridade contextual de seu fluxo (NISSEMBAUM, 2004).

endereçamento é mais complexa. O autor apresenta o seguinte exemplo para ilustrar sua tese:

Quando o advogado do movimento Black Power, Stokely Carmichael, atraiu a atenção da mídia no final dos anos 1960 seu acesso a uma plataforma com maior alcance acabou sendo uma maldição e não uma bênção. Nas arenas compartilhadas da televisão e do rádio, ele se viu enfrentando pelo menos duas audiências distintas simultaneamente: sua audiência primária de negros e uma audiência de brancos "curiosos". Em aparições pessoais (não mediadas), ele conseguia apresentar duas palestras completamente diferentes sobre Black Power para públicos negros e brancos, respectivamente. Mas nos fóruns mistos da mídia eletrônica, ele teve que decidir se usaria um estilo e texto retóricos brancos ou negros. Se ele usasse um estilo branco, alienaria seu público primário e trairia seus objetivos de dar aos negros um novo senso de orgulho e auto-respeito. No entanto, se ele usasse um estilo retórico negro, ele alienaria os brancos, incluindo muitos liberais que apoiavam a integração. Sem uma solução clara e incapaz de conceber uma saída intermediária, Carmichael decidiu usar um estilo negro em seus discursos mediados. Assim, enquanto ele acendeu o fogo de seu público primário, ele também encheu seu público secundário com ódio e medo e provocou a ira da estrutura de poder branco. (MEYROWITZ, 1985, p. 43).

Embora até aqui tenhamos focado no colapso contextual promovido pelos meios eletrônicos tradicionais, o mesmo processo ocorre nos meios digitais. A grande diferença é que, nos primeiros, os atores envolvidos eram apenas algumas figuras públicas com acesso aos meios de comunicação de massa.

Se em seus primórdios a lógica da comunicação digital prezava pelo anonimato e pelo uso de pseudônimos, com a popularização das mídias sociais, a lógica passou a ser a da identidade única. Como já debatemos anteriormente, o discurso público tem uma forma específica que se desenvolveu ao mesmo tempo que a imprensa escrita. As mídias sociais massificam seu uso, porém, sem a premiação pela autoabstração. O perfil na rede social não protege a identidade do autor, pelo contrário, sua identidade é constantemente tematizada. É como se toda pessoa, ao se pronunciar nas mídias sociais, assumisse o papel de figura pública.

A avaliação do papel das mídias sociais como arena da esfera pública, ou de contrapúblicos, esbarra na dificuldade em estabelecer seu caráter como público ou privado. Toda a argumentação que fizemos até aqui, porém, sugere que essas categorias não são adequadas para descrever essas arenas de debates. As mídias sociais promovem situações intermediárias ao massificar a exposição dos bastidores de um gigantesco número de situações. Esse fenômeno ocorre por conta da existência de um espaço único de postagem a ser lido por audiências antes isoladas em diferentes situações.

Assim, ao mesmo tempo em que os algoritmos de curadoria e a seletividade homofílica promovem a fragmentação dos públicos, as linhas do tempo de sites de redes sociais vão na direção contrária, promovendo o colapso de contextos e a exposição de bastidores.

Conclusão

É por meio do público imaginário projetado pela circulação discursiva que indivíduos fora do aparato estatal pressionam o poder público de maneira democrática. A aparência de universalidade do acesso a essa esfera pública, porém, esconde mecanismos de distinção que marginalizam uma série de grupos sociais. A circulação discursiva entre os marginalizados da esfera pública permite que eles formulem suas demandas em seus próprios termos. Esses contrapúblicos têm um papel fundamental na democracia, especialmente em países periféricos, como o Brasil. O entrelaçamento das esferas públicas e privadas por um lado degenerou a função política das primeiras, por outro trouxe à luz parte de seu caráter excludente.

A arquitetura dos meios de comunicação interage de maneira ambígua na formação de públicos. Seu caráter fragmentário tem sido o mais enfatizado na imprensa e nos meios acadêmicos. Essa literatura foca nos mecanismos que isolam comunidades em um espaço homogêneo de debate, as câmaras de eco, e

denuncia seus efeitos deletérios à democracia. A capacidade de se comunicar com um grupo homogêneo em um ambiente protegido tem vantagens ignoradas por esses estudos. Mais importante do que isso, essa literatura peca ao ignorar o efeito complementar a esse, o colapso contextual. Em sites como Facebook, Twitter, YouTube, Instagram e TikTok, por padrão, tudo o que é publicado por um usuário fica exposto em um mesmo fórum acessível para atores que anteriormente estariam isolados em diferentes situações. Esse processo de colapso segue a tendência do entrelaçamento e produz choques entre diferentes públicos, muitas vezes conflitantes.

Agradecimento

Este trabalho foi financiado pela Fundação FORD e pela Fapesp (projeto temático 2019/22387-0).

Bibliografia

BAKSHI, Eytan; MESSING, Solomon; ADAMIC, Lada. Exposure to ideologically diverse news and opinion on Facebook. *Science*, v. 348, n. 6239, p. 1130-1132, 2015.

BOYD, Dannah. *It's Complicated: The Social Lives of Networked Teens*. Londres: Yale University Press, 2014.

FRASER, Nancy. Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. *Social Text*, n. 25/26, p. 56-80, 1990.

GENTZKOW, Matthew; SHAPIRO, Jesse. Ideological Segregation Online and Offline. *Quarterly Journal of Economics*, v. 126, n. 4, p. 1799-1839, 2011.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações sobre uma categoria da sociedade burguesa*. Trad. Denilson Luís Werle. São Paulo: Ed. Unesp, 2014.

MEYROWITZ, Joshua. *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behavior*. Oxford: Oxford University Press, 1985.

MUTS, Diana. *Hearing the Other Side: Deliberative versus Participatory Democracy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

NISSEMBAUM, Helen. Privacy as Contextual Integrity. *Washington Law Review*, v. 79, n. 1, p. 119-157, 2004.

PARISER, Eli. *O filtro invisível*. Trad. Diego Alfaro. São Paulo: Zahar, 2012.

PERLATTO, Fernando. *Esferas públicas no Brasil: teoria social, públicos subalternos e democracia*. Curitiba: Editora Appris, 2018.

ROCHA, Camila. *Menos Marx, mais Mises: o liberalismo e a nova direita no Brasil*. São Paulo: Todavia, 2021.

SUNSTEIN, Cass. *#Republic: Divided Democracy in the Age of Social Media*. Nova Jersey: Princeton University Press, 2017.

WARNER, Michael. The Mass Public and the Mass Subject. WARNER, Michael. In: *Publics and Counterpublics*. Nova York: Zone Books, 2005. p. 159-186.

WARNER, Michael. Publics and Counterpublics. In: WARNER, Michael. *Publics and Counterpublics*. Nova York: Zone Books, 2005. p. 65-124.

O ACERVO DE AUGUSTO BOAL UM EXEMPLO DO PAPEL DAS MÍDIAS DIGITAIS NA SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL BRASILEIRO

POR EDUARDO RAZUK.¹

Resumo

O artigo reporta as dificuldades enfrentadas na manutenção dos acervos pessoais, tão relevantes às investigações que envolvem a história de vida e a obra de personalidades da cultura brasileira. O estudo procurou ainda valorizar a importância dos acervos digitais na solução dessas dificuldades e como ferramenta essencial de apoio à pesquisa. Para tanto, será apresentado, como ilustração, o episódio relacionado ao acervo pessoal do grande teatrólogo brasileiro Augusto Boal.

Palavras-chave: Augusto Boal; Acervo Pessoal; Arquivos Digitais.

Abstract

The article shows the struggle faced to maintain a personal collection, which are very needed to researchs about personal life and legacy of people who personified the brazilian culture. Bringing out all the significance of the digital collection, to solve most of the issues, being a key tool to research. To clarify, the experience of dealing with the personal collecton from the theaterlogist Augusto Boal is used as an example.

Keywords: Augusto Boal; personal collection, digital collection.

¹ Doutor e Mestre em Comunicação Social pela UMESP – Universidade Metodista de São Paulo. Professor de ensino superior na UNG – Universidade Guarulhos. E-mail: eduardorazuk@uol.com.br

Introdução

As plataformas de acervos documentais na web, indiscutivelmente, se tornaram das mais relevantes fontes de pesquisa e representam instrumentos importantíssimos para preservação, memória e difusão do patrimônio histórico e artístico. Do ponto de vista do acesso, da praticidade, da economia de custos e da rapidez para a coleta de dados, também são significativas as vantagens obtidas através da consulta aos acervos digitais, quando esses são produzidos com a devida qualidade na aplicação das técnicas arquivísticas nos processos de registro e organicidade documental e com a devida eficiência comunicacional na criação e publicação de conteúdos.

No entanto, apesar de todos os benefícios relacionados à democratização do acesso, no atual cenário brasileiro se tem observado uma grande dificuldade na obtenção de recursos para instituições ligadas à memória e à manutenção de acervos públicos e, mais gravemente, em relação aos acervos concebidos a partir de arquivos pessoais. Conceitualmente os arquivos pessoais podem ser definidos como

o conjunto de papéis e material audiovisual ou iconográfico resultante da vida e da obra/atividade de estadistas, políticos, administradores, líderes de categorias profissionais, cientistas, escritores, artistas etc. Enfim, pessoas cuja maneira de pensar, agir, atuar e viver possa ter algum interesse para as pesquisas nas respectivas áreas onde desenvolveram suas atividades; ou ainda, que as informações inéditas contidas nos seus documentos, se divulgadas na comunidade científica e na sociedade civil, tragam fatos novos às ciências, à arte e à sociedade (BELLOTTO, 1991, p. 179).

Assim, os arquivos pessoais representam valiosas e diferenciadas fontes de pesquisa, tanto pela especificidade dos documentos que podem conter, quanto pelas possibilidades geradas para análises sobre a obra, a natureza humana e a história de vida dos personagens pesquisados. Portanto, potencialmente, podem fornecer interpretações mais aprofundadas e complexas no entendimento das

personalidades pesquisadas do que as informações impessoais disponíveis nos tradicionais arquivos de natureza pública.

Infelizmente, os problemas ligados à consulta aos arquivos pessoais de personagens da história do país são comuns entre os pesquisadores da área da cultura, cujo trabalho venha a envolver a pesquisa histórica documental, principalmente dadas as grandes dificuldades na salvaguarda e manutenção desses acervos.

A curadoria dos acervos pessoais é extremamente complexa, conforme nos relata Lílana Giusti Serra, coordenadora de acervos pessoais de grande importância para a cultura nacional, como os de Lygia Fagundes Telles, Decio de Almeida Prado, Otto Lara Rezende, Paulo Autran, Erico Verissimo, Clarice Lispector, Rachel de Queiroz, entre outras personalidades:

Essa experiência permitiu ter a completude do que é um acervo pessoal e os cuidados que merecem. Toda a transferência de guarda de um acervo pessoal – quer seja por compra ou doação – deve ser regida por um contrato, onde a instituição recebedora compromete-se a preservar, manter a integridade do conjunto e permitir a consulta pública, de acordo com o nível de confidencialidade estabelecido. Pode ocorrer do doador manifestar intenção de proteger parte do conjunto, agregando temporalidade para acesso público de documentos que julgar sigilosos. Essas prerrogativas devem ser garantidas pelo gestor do acervo.

A organização pessoal do intelectual deve ser preservada ao máximo, garantindo que o arranjo dado pelo proprietário seja mantido. Essa organização explica muito da formação do acervo, representando o pensamento e as conexões dos itens dentro do conjunto. A retirada de um acervo não é uma simples mudança ou transporte. Sempre que possível deve-se reproduzir a ordem original. Os cuidados para transferência de acervos vão desde sinalizações até formação de grupos dos itens, preservando a ordem e sequência do colecionador, além dos cuidados necessários para garantir a segurança física do transporte, muitas vezes realizados com apólices de seguro. (SERRA, 2014).

Além de toda a complexidade de manutenção, a preservação de documentos sofre também com o descaso da sociedade e do governo brasileiros. Uma síntese do desleixo com a preservação documental na atualidade pode ser observada na matéria intitulada *Preservação de acervo é vital para memória e*

identidade de um povo, entrevista com a professora Marina Massimi (2018), do Instituto de Estudos Avançados da USP, que enfatizou a deterioração dos acervos e a irresponsabilidade das diversas entidades ligadas à preservação e memória nacional. Destacou ainda a coordenadora do Grupo de Pesquisa Tempo, Memória e Pertencimento que a causa desse pouco cuidado está relacionada ao imediatismo e individualismo das instituições preocupadas prioritariamente com os resultados em curto prazo e com investimentos de interesses particulares, num caminho oposto ao necessário para a manutenção de acervos pessoais.

Assim, os convencionais acervos materiais muitas vezes se encontram inacessíveis ou têm o acesso dificultado por contratempos de ordem geográfica, financeira e temporal. Também não se excluem das consultas e investigações as falhas nos registros de arquivamento, ou ainda a má conservação dos documentos e outras fontes e objetos de pesquisa.

Esses problemas ocorrem mesmo quando a personalidade e a obra em observação têm um notório reconhecimento e relevância para a cultura nacional. Como no caso que aqui exemplificaremos: o acervo pessoal de Augusto Boal.

A trajetória artística e política de Boal

Augusto Boal reinventou o Teatro Político e é uma figura internacional tão importante quanto Brecht ou Stanislavsky.
The Guardian Journal

Boal se destacou como um dos maiores teatrólogos da contemporaneidade. Consagrado mundialmente como um dos mais importantes artistas e ideólogos da história do teatro moderno, conceito observado em qualquer uma das manifestações da arte teatral em que tenha se expressado: diretor teatral, pesquisador, teatrólogo e dramaturgo.

Como já apresentado em *Muito além do Teatro do Oprimido* – um panorama da obra dramaturgical de Augusto Boal (RAZUK, 2019), muitas são as razões do

reconhecimento internacional obtido por esse dedicado artista brasileiro do fazer teatral, o que na sequência procuraremos sintetizar.

Primeiramente, por ser o criador do *Teatro do Oprimido*, concepção de trabalho estudada nas principais escolas de teatro do mundo. Fundamentado numa proposta de realização de experiências cênicas transformadoras, o *Teatro do Oprimido* tem como objetivo instrumentalizar a cena teatral como um meio de libertação e de ação social, cujos resultados e abrangência valeram a Boal uma indicação ao prêmio Nobel da Paz (2008) e a conquista do título de *Embaixador do Teatro*, conferido pela Unesco em 2009.

Em sua trajetória profissional, Boal também se destacou por sua atuação como ator e, mais ainda, como o principal diretor do legendário Teatro de Arena, a revolucionária companhia teatral paulistana que, na segunda metade do século XX, representou o que de melhor se produziu para a renovação e modernização do pensamento, da estética e da prática teatral no Brasil.

A partir do encontro de Boal e de alguns outros artistas do grupo, construir-se-ia uma doutrina teatral típica, e essa ficaria mais evidenciada e influente a partir dos históricos *Seminários de Dramaturgia*, um paradigma de profunda renovação da dramaturgia brasileira, amálgama resultante da junção dos seguintes elementos: método Stanislavski de interpretação, posicionamento político e crítico marxista, emprego de linguagens cênicas contemporâneas, nacionalismo e temática com foco na realidade social brasileira.

O trabalho do Teatro de Arena, sob a direção de Boal, ainda marcaria a história de nosso teatro com a série de espetáculos intitulada *Arena conta*. Peças sobre grandes personagens da história brasileira ou latino-americana cujas vidas haviam sido dedicadas às lutas de ideais libertários, como Zumbi, Tiradentes e Simón Bolívar. Também é marca do Teatro de Arena o emprego da técnica de representação denominada *Sistema Curinga*, uma grande inovação na estética da atuação e direção de teatro, sistema criado e teorizado por Boal.

Para além dos palcos, Augusto Boal cumpriu um importante papel político como um dos principais intelectuais da esquerda, engajado nas lutas pela liberdade de expressão e pela redemocratização do país, durante os anos da ditadura militar brasileira; no pós-ditadura, no retorno do exílio, veremos Boal dedicado à construção de uma nova mentalidade política nacional.

Carioca, filho de imigrantes portugueses, Augusto Pinto Boal, nascido em 1931, se tornou, sem dúvida, o artista do teatro brasileiro de maior relevância e reconhecimento internacional, graças às proposições apresentadas sob a denominação de *Teatro do Oprimido*, que se tornaram referências nos estudos e círculos teatrais realizados por todo o mundo e que foram desenvolvidas nos quinze anos em que Boal esteve submetido a um exílio político, após a prisão e torturas sofridas em 1971.

Augusto Boal foi covardemente perseguido, sequestrado, preso, torturado e exilado pelo truculento sistema de repressão implantado na ditadura militar a partir da promulgação do AI5 – Ato Institucional Número Cinco, em 13 de dezembro de 1968. O processo injusto e desumano sofrido por Boal foi provocado pelo seu engajamento contra o regime ditatorial que era manifestado, simplesmente e pacificamente, através da arte teatral. O teatro era a arma de luta de Boal. Sempre havia sido.

Sou um homem da paz. Mas a paz tem um inimigo: a passividade.
Augusto Boal

Sua obra autobiográfica *Hamlet e o Filho do Padeiro: memórias imaginadas* (2014) nos mostra que o teatro esteve presente na vida de Augusto Boal desde as brincadeiras de infância e, embora profissionalmente tenha se formado como engenheiro químico, para cumprir a vontade paterna, paralelamente mantinha uma atuação no meio teatral, por meio da escritura de suas primeiras peças, que já revelavam o seu grande talento dramaturgico. Prova maior disso é o fato de que, já na época de suas primeiras escrituras, as peças de Boal mereceram o

incentivo e o reconhecimento do grande Nelson Rodrigues, consagrado como o melhor dramaturgo brasileiro.

Concluída a formação como engenheiro, Boal dá um outro passo decisivo em sua carreira artística, dedicando-se a novos e maiores estudos em teatro em universidade norte-americana, conforme sintetizado em trecho extraído do Instituto Augusto Boal:

Muito jovem, viaja para os Estados Unidos, onde estuda na *Columbia University*, com John Gassner, e assiste às montagens do *Actor's Studio*. Retorna ao Brasil em 1956, e, a convite de Sábato Magaldi e Zé Renato, dirige o Teatro de Arena de São Paulo.

A companhia, fundada em 1951, provocou uma verdadeira revolução estética no teatro brasileiro dos anos 1950 a 1970. Com a repressão pós-golpe de 1964 e, sobretudo a partir do AI-5 em dezembro de 1968, os militares passam a perseguir artistas e intelectuais. Boal é sequestrado, preso, torturado e, em fevereiro de 1971, exila-se em Buenos Aires (1971-1976).

Pouco tempo antes de sua prisão, em 1970, em trabalho no *Núcleo Dois do Teatro de Arena*, Boal iniciaria alguns experimentos cênicos do chamado *Teatro-Jornal*, que se tornariam embriões do *Teatro do Oprimido*. Durante seu exílio na Argentina, Boal atuou novamente como diretor teatral no grupo *El Machete*, de Buenos Aires, onde encenou diversos espetáculos de sua autoria: *O Grande Acordo Internacional do Tio Patinhas*, *Torquemada* e *Revolução na América do Sul*. Nesses tempos de expatriação, realizou diversas viagens pela América Latina e desenvolveu outras teorias, oficinas e métodos: o *Teatro-Imagem*, o *Teatro-Invisível* e o *Teatro-Fórum*. Esses, futuramente, seriam condensados no método *Teatro do Oprimido*.

Em 1976, Boal se mudou para a Europa. Num primeiro período se estabeleceu em Portugal, dirigindo o grupo *A Barraca* e, logo a seguir, foi convidado para lecionar na *Université de la Sorbonne*, em Paris. Em 1979, ainda na capital francesa, criou o *Centre du Théâtre de l'Opprimé*, importante centro na difusão do método por todo o continente.

A partir daí, para além das fronteiras europeias, as teorias criadas por Boal avançaram universalmente e não somente como um conhecimento restrito ao meio artístico ou às escolas de teatro. Muito além de um método para o desenvolvimento da arte teatral, o *Teatro do Oprimido* se tornou uma ação política para o despertar de consciências na busca de uma nova realidade social, ética, solidária e libertadora, como melhor (e brilhantemente!) nos apresenta Boal em *A Estética do Oprimido* (2008, p. 18):

O Pensamento Sensível é arma de poder – quem o tem em suas mãos, domina. Por isso, os opressores lutam pela posse do espetáculo e dos meios de comunicação de massas, que é por onde circula e se impõe o pensamento único autoritário. Quando exercido pelos oprimidos, o Pensamento Sensível é censurado e proibido – eles não têm direito à sua própria criatividade: máquina não cria. Aperta-se um botão... e produz. Podem também ser usados como macaquinhos de realejo em programas de auditório.

A Invasão dos Cérebros explica a formação dos submissos rebanhos de passivos fiéis das igrejas eletrônicas dos milagres a granel, com dia e hora marcados pela TV; das enfurecidas multidões de torcedores dos esportes de massa, unanimificados (sic) pelo estéril fanatismo; da irritante e venenosa vacuidade intelectual dos programas de auditório; das tristes decisões eleitorais das massas corrompidas pelo próprio sistema ao qual estão integradas, que os explora, reprime e deprime, e atrai.

Como cidadãos, antes de tudo, como artistas por vocação ou profissão, temos que entender que só através da contracomunicação, da contracultura-de-massas, do contradogmatismo; só a favor do diálogo, da criatividade e da liberdade de produção e transmissão da arte, do pleno e livre exercício das duas formas humanas de pensar, só assim será possível a liberação consciente e solidária dos oprimidos e a criação de uma sociedade democrática – no seu sentido etimológico, pois, historicamente, a democracia jamais existiu. Dela, pedaços sim.

Palavra, imagem e som, que hoje são canais de opressão, devem ser usados pelos oprimidos como formas de rebeldia e ação, não passiva contemplação absorta. Não basta consumir cultura: é necessário produzi-la. Não basta gozar arte: necessário é ser artista! Não basta produzir ideias: necessário é transformá-las em atos sociais, concretos e continuados. Em algum momento escrevi que *ser humano é ser teatro*. Devo ampliar o conceito: ser humano é ser artista! Arte e Estética são instrumentos de libertação.

Com o final da ditadura militar e conseqüente abertura política, em 1986, Boal retornou ao Brasil e, a convite de Darcy Ribeiro, então Secretário de Educação

do Estado do Rio de Janeiro, Boal passou a comandar e dirigir a *Fábrica de Teatro Popular*, um projeto que pretendia tornar a linguagem teatral acessível a qualquer cidadão.

Nesse mesmo ano fundou o *Centro do Teatro do Oprimido*, no Rio de Janeiro, difundindo de forma mais contundente pelo Brasil o seu método – nesse momento já mundialmente reconhecido e consagrado.

Na continuidade de seu engajamento político, nas eleições municipais de 1992, Boal se candidatou e se elegeu vereador na cidade do Rio de Janeiro. Dessa atuação no meio político surgiu uma nova proposta cênica, o *Teatro Legislativo*. O *site* do Centro do Teatro do Oprimido (2022) assim descreve esse período:

No CTO-Rio, desenvolve projetos com ONGs, sindicatos, universidades e prefeituras. Em 1992, candidata-se e é eleito vereador da cidade do Rio de Janeiro pelo PT (Partido dos Trabalhadores), para fazer Teatro-Fórum e, a partir da intervenção dos espectadores, criar projetos de lei: é o Teatro Legislativo. Após transformar o espectador em ator com o *Teatro do Oprimido*, Boal transforma o eleitor em legislador.

Utilizando o Teatro como Política, em Sessões Solenes Simbólicas, encaminha à Câmara de Vereadores 33 projetos de lei, dos quais 14 tornam-se leis municipais, entre 1993 a 1996. A partir de 1996, fora da Câmara dos Vereadores, Boal e o CTO seguem na consolidação do Teatro Legislativo. Em 1998, conseguem o apoio da Fundação Ford, para a criação de grupos comunitários de *Teatro do Oprimido*. Boal também realizou diversas Sessões Solenes Simbólicas, de Teatro Legislativo.

Augusto Boal faleceu em maio de 2009 e nos deixou suas teorias e experimentos teatrais em obras lançadas nos mais diversos idiomas. Seus consagrados métodos se tornaram práticas comuns nas escolas de teatro e têm sido amplamente estudados e discutidos nos meios acadêmicos.

Muito além do Teatro do Oprimido

Mais do que as práticas e discussões provocadas pelo *Teatro do Oprimido* ou acima da genialidade como diretor teatral, a relevância intelectual de Augusto Boal é inquestionável, tanto para o teatro brasileiro como também para a

propagação de ideais libertários. O dramaturgo e historiador Romário José Borelli (2009) sintetiza essa trajetória política da seguinte maneira:

Augusto Boal foi um agitador cultural como ninguém, que via em tudo uma possibilidade de expressão e a implementava com celeridade e precisão. Sua fala sempre ligeira quase não dava conta de seu raciocínio ainda mais rápido. Ele era sempre guiado pelo visionarismo, no bom sentido da palavra, e sempre dirigia seu foco para onde outros ainda não tinham percebido que havia alguma coisa.

Foi assim com o show *Opinião* (1964), onde brilharam Nara Leão, Maria Bethânia, Zé Ketí e João do Vale (com texto de Paulo Pontes, Oduvaldo Vianna Filho e Jaime Costa), que se tornou um marco na cultura brasileira e abriu caminho para os musicais; Foi assim com *Arena conta Bahia*, onde lançou Gilberto Gil, Caetano Veloso e Gal Costa. Foi assim com o "sistema curinga", em que adaptava a estrutura do "corifeu" e do próprio "coro" do teatro grego a uma busca de expressão do teatro brasileiro. Lançou toda uma teoria a respeito, que estruturava a dramaturgia de *Arena conta Tiradentes*, escrito com Gianfrancesco Guarnieri, seu grande parceiro. (...)

Boal seguiu sua trajetória brilhante pelo mundo, abrindo caminhos, iluminando cantos escuros de nossas mentes. Visionário, não podia deixar de ser socialista, sempre comprometido com a libertação do homem. Sabendo que o sistema, este sim, é invisível, quando não é uma ditadura escancarada, criou formas e técnicas para denunciá-lo. Criou um método para que o homem usasse os elementos básicos dessa arte milenar que é o teatro para libertar-se do sistema econômico, dos tabus do sexo, da opressão da convivência com os demais, da religião, da burocracia e de qualquer humilhação. Ao contrário do que muitos pensam, sua vida não foi dedicada ao teatro. Usou o teatro para dedicar-se aos direitos humanos. (BORELLI, 2009, s/n)

Sua atuação como teatrólogo, político e intelectual de pensamento marxista dividem o protagonismo em sua biografia. Provavelmente, em função de todas essas destacadas atuações, seu papel como escritor de peças teatrais pouco espaço tem recebido nas investigações das quais tem sido um merecido alvo.

Em *Muito além do Teatro do Oprimido* – um panorama da obra dramaturgical de Augusto Boal (RAZUK, 2019), realizamos um estudo histórico-crítico sobre as peças teatrais de Augusto Boal. Um dos principais objetivos desse ensaio consistia na reunião de informações fundamentais sobre esse patrimônio da dramaturgia nacional.

Trata-se de uma vasta obra que é composta por mais de trinta peças teatrais. Entretanto, muitas outras peças se perderam no tempo, segundo as palavras do próprio artista que estão publicadas na apresentação do primeiro volume da coletânea de sua obra *Teatro de Augusto Boal* (1990). Ainda, segundo outras informações do autor, há uma outra dezena de títulos do chamado *Teatro-Foro*, escrituras em francês realizadas em Paris, na época de seu exílio na capital francesa.

Durante as pesquisas que resultaram neste ensaio foi constatado que, além das peças citadas no capítulo *Introdução* da referida coletânea, algumas outras devem ser somadas àquela relação de títulos fornecida pelo autor. Algum título não citado por um simples esquecimento de Boal no momento de realização da listagem ou, ainda, alguma peça escrita posteriormente àquela informação de fevereiro de 1985.

Variadas declarações de Augusto Boal, como a reproduzida abaixo, se reportam ao fato de que parte de sua obra dramaturgica acabou se perdendo:

Quantas peças escrevi e quais? Já nem me lembro. Comecei cedo. Comecei faz muito tempo. Tentei reunir alguns papéis, mas foi difícil: estão espalhados em tantos países onde morei e onde fui ficando um pouco, misturado com livros e trapos. (BOAL, 1990, vol. 1, n.p.).

Durante as pesquisas encontramos indícios e registros que, infelizmente, vieram a confirmar a perda de tais obras. Este é o caso das peças intituladas *Whisky e Plantai Coqueiros sob a Janela de Vossas Amantes*.

Em sentido oposto, a boa notícia gerada durante nossa investigação foi o encontro de fotocópias datilografadas das peças *Laio se Matou*, *Filha Moça* e *O Cavalo e o Santo*, presentes no banco de textos teatrais da biblioteca da ECA – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, já em estado avançado de deterioração.

Com o objetivo de preservação e difusão dessas importantes obras, pois nenhuma dessas peças havia sido impressa nas edições de *O Teatro de Augusto*

Boal ou em qualquer outra forma de publicação no formato livro, julgamos relevante, portanto, proceder à digitalização do referido material, bem como disponibilizar o mesmo como um anexo do referido ensaio.

Hoje, essas três peças também estão disponíveis para consulta *online* em plataformas digitais dedicadas à publicação de trabalhos acadêmicos e, de forma melhor segmentada, em página intitulada *Banco de Teses* do sítio eletrônico do Instituto Augusto Boal.

Os arquivos pessoais de Boal: um patrimônio do teatro nacional

Para que melhor se entendesse o meu teatro, seria útil que eu desvelasse minha vida do meu jeito, não tintim por mais tim, pingos nos is, mas histórias, fatos e feitos.
Augusto Boal

Na busca por esse acervo de peças teatrais e outras informações para a realização da referida pesquisa, foram empregadas técnicas comuns da análise histórica e da análise de discurso, como a consulta às escrituras originais, cópias impressas, levantamento dos produtos culturais decorrentes das montagens das referidas peças, como livros, discos, programas e cartazes teatrais e outros materiais de divulgação, verificação de reportagens e críticas sobre a repercussão da montagem das peças no âmbito do jornalismo cultural da época de suas estreias etc.

Nesse levantamento do registro de materiais potencialmente relevantes para a pesquisa, revelou-se a informação de que Augusto Boal sempre foi extremamente organizado e cuidadoso com sua história pessoal e profissional e, portanto, que seus documentos, escritos e outros materiais faziam parte de um grande acervo pessoal. Só que esse acervo, infelizmente, se encontrava indisponível.

O acervo documental de Augusto Boal é riquíssimo para os pesquisadores da cultura brasileira, em especial para os pesquisadores de nosso teatro. Composto

dos originais de suas peças, de programas e cartazes de espetáculos, traduções realizadas por Boal, prêmios conquistados, além de cadernos, roteiros, fotos, desenhos, produtos audiovisuais, documentos bibliográficos e alguns objetos museológicos, como medalhas, placas, troféus etc.

Outro aspecto de destaque é a quantidade de recortes de jornais e revistas com textos de sua autoria, artigos, declarações, entrevistas, crônicas e ainda recortes com notícias e reportagens referentes a ele ou a seu trabalho teatral. São aproximadamente doze metros lineares de documentos que compreendem registros desde 1956 até 2009, o ano de sua morte.

Um verdadeiro tesouro para a memória do teatro brasileiro, mas o mesmo, infelizmente, ainda não se encontrava disponível para o acesso ou consulta pública, por problemas típicos relacionados aos custos de manutenção e à falta de políticas públicas de incentivo à preservação da memória cultural, como veremos a seguir.

Um grande acervo, uma difícil jornada e uma longa espera

Conforme nos apresentou Patrícia Machado Goulart França (2015), uma das primeiras ações de salvaguarda e preservação do acervo foi realizada numa parceria entre a família de Boal e a UNIRIO – Universidade Federal do Estado de Rio de Janeiro.

Para entender os diversos caminhos de percurso do acervo, em *O arquivo pessoal do teatrólogo Augusto Boal: o espetáculo continua*, é descrito um processo que revela várias tentativas de acomodação desses arquivos. Essa jornada envolveu negociações com algumas universidades e fundações de apoio à cultura, sempre enfrentando as mesmas dificuldades em relação aos custos de implantação e manutenção do acervo em espaço e condições climáticas adequados, bem como dificuldades em relação à capacidade operacional dentro das boas normas e técnicas da arquivologia.

Um percurso que desde 2008, portanto, desde antes da morte de Augusto Boal, compreendeu um conjunto de experiências repletas de adversidades e contratempos, uma via-crúcis que de forma resumida compreendeu as seguintes etapas de negociação para custódia e curadoria do acervo: na já citada UNIRIO, na FUNDAR – Fundação Darcy Ribeiro, na SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais e, ainda, no IMS – Instituto Moreira Salles. No entanto, sempre em função de problemas relativos aos custos de manutenção do acervo e ao espaço adequado para a conservação do mesmo, as negociações resultaram em insucessos para a realização completa do projeto.

Como a família de Boal sempre esteve preocupada com a questão do acesso à pesquisa, quando não encontravam, além do apoio e boa vontade das instituições citadas, as condições corretas para instalação do acervo, procuravam interferir para buscar o caminho das mudanças necessárias.

Assim, em determinado momento, os familiares de Boal decidiram pela locação pessoal de um espaço para que eles próprios cuidassem do acervo. Embora se tenha investido na climatização do ambiente, o espaço disponível não comportava todos os arquivos e, portanto, uma parte desses materiais foi deslocada para a residência familiar. Essa etapa também não obteve um bom resultado, pois se desencadeou o início de um processo de deterioração dos documentos.

Cecília Thumim Boal, esposa do artista, procurou então o apoio de outras instituições, inclusive abriu negociação com instituições estrangeiras. O pedido acabou por interessar a universidade norte-americana em que Boal atuou, a NYU – New York University, que mantém uma cátedra sobre Boal e o Teatro do Oprimido. Um de seus diretores esteve no Brasil e apresentou a proposta de manter o acervo sem nenhum custo.

A possibilidade de saída desse acervo do nosso país, obviamente, gerou polêmica e uma reação negativa por parte da imprensa, um justo inconformismo com o descaso a que está submetida uma parte de nosso patrimônio cultural.

Despertado então um maior interesse público pelo acervo de Augusto Boal, fato esse aliado à intenção da família Boal em manter o acervo no Brasil, preferencialmente no Rio de Janeiro, iniciaram-se então as negociações com a UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde esse importante acervo foi hospedado, mas onde também não teve seu acesso disponibilizado à consulta pública:

A aquisição do acervo de Augusto Boal foi formalizada através do termo de cessão em comodato, no dia 2 de dezembro de 2011, por meio do qual a UFRJ passou a assegurar a preservação do acervo. Segundo Cecília Boal, o acervo não será vendido, nem doado, justamente para preservá-lo, pois para ela é essencial que a obra de Boal seja amplamente divulgada e difundida, de forma a revitalizar o seu legado. [...]

Após longas negociações e deslocamentos do arquivo pessoal de Augusto Boal pela cidade do Rio de Janeiro, Cecília Boal encontrou um lugar para o acervo. Atualmente, o arquivo do teatrólogo se encontra sob a custódia da UFRJ, sendo organizado e tratado, para ser disponibilizado. A viúva de Augusto Boal disse estar satisfeita e que faz sentido o acervo estar na UFRJ, onde ele estudou, ressaltando a importância do avanço no tratamento dos documentos. (FRANÇA, 2015 p. 40, 42).

Recentemente, em 2019, foi divulgada uma nova mudança do acervo, que agora está na capital paulista, após a doação do arquivo físico ao acervo da biblioteca do Museu Lasar Segall. Segundo informações publicadas em 4 de abril de 2020 pelo Instituto Augusto Boal, o acervo já foi catalogado em sua quase totalidade e se encontra hoje sob salvaguarda em excelentes instalações técnicas.

Finalmente, parece ter-se encontrado um desenlace positivo para a preservação desse acervo importantíssimo para a memória do teatro nacional. Nas negociações realizadas entre o Museu Lasar Segall e a família Boal, a gestão do banco de dados eletrônicos, ou seja, a manutenção e publicação do acervo digital permanecem sob a responsabilidade do Instituto Augusto Boal.

Instituto Augusto Boal: um bom exemplo de acervo digital

Paralelamente aos esforços de manutenção e local de destino do acervo físico, em março de 2011, Cecília e Fabian Boal, esposa e filho do teatrólogo, criaram o Instituto Augusto Boal, com a missão de preservar o legado do teatrólogo, mas sem condições financeiras para a preservação e divulgação do acervo.

Desde então, o *site* do instituto vem cumprindo um papel relevante na digitalização, manutenção e publicação de uma parte do grande acervo. Também se encontram publicadas outras informações relevantes à pesquisa, como um banco de teses e outros trabalhos acadêmicos, conteúdos diversos sobre a vida e obra de Boal, atualidades, artigos e matérias de interesse, enfim, uma plataforma *online* de grande interesse e utilidade aos que se predispõem à pesquisa histórica sobre o teatro e a cultura nacional.

Referências

BOAL, Augusto. *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

_____. *Hamlet e o Filho do Padeiro: memórias imaginadas*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. *Teatro de Augusto Boal*. Vol. 1 e 2. São Paulo: Hucitec, 1990.

_____. *Teatro do oprimido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

BELLOTTI, Heloísa Liberalli. *Arquivos permanentes: tratamento documental*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991. 198 p.

BORELLI, Romário José. O Oprimido Insolente. *O Estado de São Paulo*, Caderno Aliás, 10 de maio de 2009.

CENTRO DO TEATRO DO OPRIMIDO. Disponível em: <http://www.ctorio.org.br>.

Acesso em: 02 mar. 2022.

FRANÇA, Patrícia Machado Goulart. *O arquivo pessoal do teatrólogo Augusto Boal: o espetáculo continua*. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, FGV, CPDOC, 2015.

IAB – INSTITUTO AUGUSTO BOAL. Disponível em: <http://www.institutoaugustoboal.com.br>. Acesso em: 02 mar. 2022.

MASSIMI, Marina. Preservação de acervo é vital para memória e identidade de um povo. Entrevista. *Jornal da USP*, 5 de setembro de 2018. Disponível em: <https://jornal.usp.br>. Acesso em: 10 jun. 2022.

RAZUK, Eduardo. *Muito além do Teatro do Oprimido* – um panorama da obra dramaturgica de Augusto Boal. Ensaio de pós-doutoramento. EACH – Escola de Artes Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, 2019.

SERRA, Liliana Giusti. *A importância dos acervos pessoais*. Biblioteconomia Digital. 2014. Disponível em: <http://www.ofaj.com.br>. Acesso em: 10 jun. 2022.

O INDIVÍDUO NA ERA DO ESPETÁCULO DIGITAL: ALVO, MATÉRIA-PRIMA E POTENCIAL CRÍTICO

THE INDIVIDUAL IN THE AGE OF THE DIGITAL SPECTACLE:
TARGET, RAW MATERIAL AND CRITICAL POTENTIAL

POR ARI FERNANDO MAIA.¹

Resumo

O texto, elaborado sob a forma de um ensaio, procura esboçar uma constelação histórica em que as contradições da individualidade são continuamente redefinidas tanto por mudanças econômicas como por novos dispositivos sociotécnicos que reconfiguram o sensorio, a cognição e os desejos. Percorre o texto o argumento de que a individualidade depende da reflexão crítica, da produção de experiências intelectuais, e que o entendimento das contradições em tela depende tanto de um olhar para o todo, para o capitalismo e suas mutações, como para os dispositivos, instituições e tecnologias em que as relações entre saber e poder tomam formas concretas em sítios próximos aos indivíduos. O texto finaliza ressaltando ainda a relevância da arte para o desenvolvimento de uma subjetividade afeita ao pensamento crítico.

Palavras-chave: individualidade; sociedade do espetáculo; cultura digital.

Abstract

This essay seeks to sketch a historical constellation in which the contradictions of individuality are continually redefined both by economic changes and by new sociotechnical devices that reconfigure the sensorium, cognition and desires. The argument runs through the text that individuality depends on critical reflection, on the production of intellectual experiences, and that the understanding of the contradictions in question depends as much on a look at the whole, as well as to capitalism and its mutations the devices, institutions and technologies in which the relations between knowledge and power take concrete forms in places close to individuals. The text ends by emphasizing the relevance of art for the development of a subjectivity used to critical thinking.

Keywords: individuality; spectacle society; digital culture.

¹ Doutor em Psicologia pela USP-SP, Professor do Departamento de Psicologia da Unesp - Bauru. Endereço institucional: Av. Eng. Edmundo C. Coube 1401, Vargem Limpa, Bauru - SP. CEP 17033-360 E-mail: ari.maia@unesp.br

1 –

Ao lado das mudanças legais, econômicas e sociais produzidas pelas revoluções burguesas, um vasto conjunto de dispositivos sociais, econômicos e culturais, incluindo práticas higiênicas, mudanças arquitetônicas, hábitos privados, formas estéticas musicais, literárias e pictóricas, além das liberdades individuais presentes na Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, vão entronizar o sentimento de ser um indivíduo no decorrer do século XIX. Segundo o historiador Alain Corbin (1991): “O sentimento de identidade individual acentua-se e difunde-se amplamente ao longo de todo o século XIX” (p. 419). É importante notar que se trata de um sentimento, não necessariamente coerente com a universalização da liberdade política e com a autonomia moral que, nos campos social e filosófico, foram identificadas à individualidade pelo esclarecimento, pois a acentuação e difusão desse sentimento eventualmente se encontra em contradição com as condições objetivas que sustentam a construção histórica da individualidade. As promessas de liberdade, segurança, autonomia e igualdade nunca foram integralmente cumpridas e a individualidade de fato não se desenvolveu segundo suas potencialidades; mas o sentimento de ser um indivíduo, em sua ambiguidade, tanto inspirou revoluções como justificou a dominação.

A sociedade burguesa é o berço onde se desenvolvem essas contradições, tanto no todo, onde a pretensão de liberdade esbarra na alienação, como em suas instituições, onde as práticas de saber/poder atravessam a subjetividade, constituindo a individualidade como objeto e sujeito da própria coerção e liberdade. Ou seja, tanto Marx e sua crítica da economia política, como Foucault e sua genealogia das formas de saber e poder têm, ambos, âmbitos nos quais incide de forma mais precisa a crítica que, respectivamente, fazem, pois há contradições que abrangem a totalidade tanto como microfísicas do poder, e parece que perdemos algo quando abandonamos algum desses âmbitos. As contradições que afetam a individualidade incidem tanto por mediações da

totalidade alienada como por formas institucionais de saber e poder. Em vista dessas ambivalências, o sentimento de individualidade opera tanto como refúgio contra o mundo mau quanto como espaço privado que confronta a totalidade alienada; tanto como justificativa ideológica quanto como utopia em cujo núcleo se refugia a verdade. Não sendo plenamente realizável em condições de coerção, nem simples fantasmagoria enganadora, a individualidade e suas contradições se transformam conforme avançam na história as tecnologias, as instituições humanas e a própria sociabilidade capitalista, e nos confrontam como enigma que demanda decifração em sua configuração atual.

Supondo que é possível acompanhar a construção histórica da individualidade e suas contradições a partir tanto do movimento da totalidade contraditória do capitalismo como dos dispositivos em que se materializam relações de saber e poder, elaboramos, sob a forma de ensaio, um percurso em que se assinalam alguns pontos que consideramos nevrálgicos. Nosso objetivo é argumentar que nos encontramos em um momento em que uma configuração específica do todo e um conjunto de dispositivos digitais disseminados tornam o indivíduo identificado a um conjunto de trajetórias, alvo de vigilância permanente e continuamente mobilizado para realizar performances comportamentais sob o imperativo de uma exploração ubíqua. Nessa configuração, o indivíduo não é simplesmente fraturado e dividido, ele é o alvo de tecnologias que o exploram ubiquamente e reconfiguram sua subjetividade, desconstruindo alguns dos traços fundamentais que sustentaram os ideais da individualidade em sua origem moderna.

2 –

Corbin (1991), analisando a história do sentimento de individualidade no século XIX, lista uma longa série de dispositivos que favoreceram esse sentimento: a dispersão dos nomes, a popularização de espelhos, quartos individuais e de

práticas meditativas – disseminadas por uma sublitteratura de autoajuda que levava ao minucioso autoexame das próprias vocações, intenções e desejos –, a produção de marcas mnemônicas de si mesmo por meio de fotografias, diários e epitáfios, elaborar uma coleção privada, entre outros, são exemplos dessa tendência de individualizar que se impôs no século XIX na Europa. Tendência intrinsecamente contraditória, pois acompanhada de impedimentos objetivos de classe, gênero e raça, além de vários dispositivos de vigilância, cujo modelo mais conhecido é o panóptico.

O sentimento, portanto, era também ambivalente, pois se pressupunham na individualidade perigos inusitados, acompanhados por novas formas de angústia, de desejo e de vulnerabilidade, expressados na literatura pela figura do detetive que busca desvendar segredos de um criminoso. Individualidade e segredo convergem com a ampliação da separação entre as esferas do público e do privado, mas o espaço íntimo é tanto refúgio como perigo, e os controles sociais migrados para a interioridade nunca cessam de punir o indivíduo por seus desvios desejantes. A dominação e a exploração dos homens na práxis material também encontram expressões na esfera da intimidade; a individualidade se configura como contínua crise, enquanto avança o ideal de universalização dos bens da personalidade.

Simultaneamente, a cultura e o belo identificados à personalidade individual tornam-se valores. Segundo Marcuse (1997), a cultura assim configurada se revela falsa, pois carece de verdadeira universalização. A distinção entre o mundo espiritual e a civilização material, que afirma a liberdade e a beleza como fatores subjetivos, interiores, vinculados à personalidade, é ideologia a serviço da dominação. Perde valor a ideia de felicidade coletiva, cívica, e com isso se justifica a opressão aos protestos dos grupos oprimidos. Mas essa ideologia tem seu elemento de verdade, um núcleo crítico, na medida em que a ideia de indivíduos livres para se desenvolverem em todos os sentidos estava em franca contradição com a realidade material, ou seja, esta teria de ser transformada para tornar real

aquela ideia de felicidade. O iluminismo criou uma figura para preencher essa distância: a formação (*Bildung*), embora limitada, por se configurar como estado subjetivo, vinculado à contemplação e à prática da arte. Segundo Marcuse (1997):

Somente na arte a sociedade burguesa tolerou a realização efetiva de seus ideais, levando-os a sério como exigência universal. Ali se permite o que na realidade dos fatos é considerado utopia, fantasia, rebelião. Na arte a cultura afirmativa revelou as verdades esquecidas, sobre as quais o realismo triunfa no cotidiano (p. 113).

Com isso, a liberdade se torna um ideal subjetivo e não corresponde a uma liberdade dos sentidos e do corpo. Tal como se dá a partir do imperativo categórico kantiano, a formação iluminista ensina a disciplina como pressuposto da liberdade e, com isso, cancela sua possibilidade real. O que Marcuse (1997) chama de Cultura Afirmativa corresponde à convergência de liberação e controle do indivíduo. O núcleo de verdade dessa ideologia se refugia no elemento de aparência (*Schein*) da arte, naquilo que ela expressa, que vai além da mera reprodução da existência e permite sua confrontação com aquele ideal de liberdade que coincide com a dominação.

Marcuse ainda aponta que a abolição da cultura afirmativa coincide com a era do capital monopolista, que passa a exigir dos indivíduos um estado de mobilização total para aderir a uma “comunidade exterior abstrata” (MARCUSE, 1997, p. 123), abolindo a interiorização. Os novos dispositivos que mobilizam o indivíduo perdem suas contradições, onde se refugiavam elementos progressistas, e na ideologia fascista já não há lugar para a felicidade e a realização da liberdade individuais. A arte se torna utilitária e integrada à lei da valorização contínua, efêmera e empobrecida, e o indivíduo se torna uma abstração vazia.

Não é dos menores problemas a continuidade da lógica cultural do fascismo na democracia após a Segunda Grande Guerra; ao menos em alguma medida, o conceito de indústria cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 1985) tangencia essa delicada questão. Na indústria cultural, a função dos objetos culturais se desloca

da esfera da arte para o entretenimento, resultando em um predomínio da lógica do efeito e da função disciplinar em consonância com a estereotipia dos produtos culturais. A sociedade desintegrada integra pela assimilação aos padrões culturais repetitivos oferecidos pela indústria, resultando em semiformação (*Halbbildung*) e em pseudoindividação. A primeira identifica aquela apreensão leviana e superficial que, absolutizada e alheia a argumentos críticos e à experiência com o objeto, oferece conteúdos estereotipados à falsa projeção caudatária do esquema da autoconservação: “a falsa projeção é o usurpador do reino da liberdade e da cultura; a paranóia é o sintoma do indivíduo semicultivado” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 182). A pseudoindividação é a marca de uma contradição: “contra a vontade de seus senhores, a técnica transformou os homens de crianças em pessoas. Mas cada um desses progressos da individuação se fez à custa da individualidade em cujo nome tinha lugar” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 145). Ao invés de realizar o processo de assimilação crítica do mundo, processo arriscado e eventualmente estranho ao ideal de autoconservação, o sujeito aderente aos produtos da indústria cultural se identifica mimeticamente aos estereótipos fungíveis oferecidos como se fossem produtos culturais.

A ideologia fascista e sua persistência na indústria cultural desconstroem as condições em que a individualidade pode ocorrer, pois seu apelo a uma adesão mimética à massa e à violência direta é perturbado pelas características distintivas da subjetividade moderna que se encontram ilustradas por Hamlet: a dúvida, a ponderação, a reflexão, que abrem possibilidades de escolha e implicam um desdobramento temporal em que a hesitação se une à reflexão apoiada na memória. A força do indivíduo depende de que possa absorver de forma ampla e livre a cultura e tenha tempo e liberdade para refletir sobre suas contradições. Desse potencial reflexivo derivam sua força e o perigo de que promova ações subversivas da ordem totalitária, o que torna as formas artísticas de vanguarda, que denunciam a violência que se abate sobre os índices do individual, anátemas

para o fascismo. O problema que enfrentam Adorno e Horkheimer (1985), entretanto, não é somente o fascismo na Alemanha sob Hitler, mas sua persistência em condições democráticas, no contexto da Guerra Fria e do Welfare State. Neste contexto é que as novas formas de integração do indivíduo, em especial a indústria cultural, ameaçam o potencial emancipador da cultura e produzem uma integração das características dissonantes da individualidade, sem que o caráter coercitivo dos dispositivos panópticos do século XIX seja abandonado. A coerção se faz de forma que mal disfarça seu caráter violento, assinalando que ficar de fora não é uma opção, mesmo quando se trata do consumo de mercadorias culturais.

3 –

O passo seguinte no processo de modulação tecnológica e social da integração desintegrada do indivíduo ao todo alienado é identificado no livro *a Sociedade do Espetáculo* (DEBORD, 1997), indicando o momento em que as interações humanas se tornam totalmente mediadas por mercadorias e estas são recobertas por qualidades estéticas espetaculares: “O espetáculo é o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social. Não apenas a relação com a mercadoria é visível, mas não se consegue ver nada além dela: o mundo que se vê é o seu mundo” (p. 30). A sociedade do espetáculo é uma leitura feita por Debord a partir das tendências do todo, de um potencial das sociedades capitalistas de fechar as saídas de sua lógica pela unidade fraturada de sua forma-mercadoria sob a aparência de imagens. Em outra passagem marcante, Debord (1997) afirma: “O espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem” (p. 25). Não ficam de fora da lógica do espetáculo os países geridos por burocracias de Estado ou sob domínio colonial; o espetáculo é a gestão das particularidades cuja verdade se encontra no universal que as abarca: “no movimento único que transformou o planeta em seu campo, o capitalismo” (p. 38).

A sociedade do espetáculo borrou definitivamente as fronteiras entre o estético e o político, pois, assim como um sabonete é um produto vendido como experiência estética, mais do que como objeto que permite algum nível de desinfecção, propostas políticas, passadas pelo filtro do espetáculo, são tanto mais convincentes quanto mais valor espetacular acumulam. Outro elemento importante do espetáculo é seu pressuposto de uma integração das indústrias de mercadorias materiais ordinárias e de mercadorias simbólicas, cujo efeito geral é tanto uma maior concentração de poder como uma reorganização do sujeito e da experiência do tempo, que permite à totalidade fraturada absorver as forças centrífugas da sociedade capitalista, por sua absorção como imagens aptas a serem transformadas em objetos de consumo.

A questão do tempo é crucial, pois, hegelianamente, Debord (1997) afirma que o homem é o tempo, um ser negativo que somente se realiza na medida em que se projeta num devir. Nem sempre existiu no homem uma consciência de ser idêntico à temporalidade, que humaniza o tempo como um fluxo no qual é possível a ele realizar-se. Descrevendo em etapas as formas temporais cíclica e do tempo irreversível ligado aos monoteísmos, Debord (1997) identifica nos gregos clássicos uma consciência distinta do tempo histórico, embora ainda não uma autoconsciência da historicidade da humanidade. Os gregos teriam percebido o caráter político do tempo e, portanto, sua historicidade. No Renascimento, o tempo irreversível se converteria em acumulação infinita de conhecimentos, substituídos depois pelo tempo de trabalho. Segundo Debord (1997): “A vitória da Burguesia é a vitória do tempo profundamente histórico porque é o tempo da produção econômica que transforma a sociedade de modo permanente e absoluto” (p. 98). A história deixa de ser a produção da classe dominante e passa a ser tomada como um movimento geral, como luta de classes inconsciente de si mesma.

A inconsciência do movimento geral da história é materialmente produzida pela metamorfose do tempo num tempo das coisas, das mercadorias.

Tendencialmente, o domínio do tempo das coisas sobre os homens elimina a experiência no tempo, o tempo vivido autoconsciente, ou seja, embora o tempo histórico tenha sido trazido à tona pelo capital, este recusa seu usufruto aos homens, vedando a eles outros usos do tempo que não a produção e consumo das mercadorias. Emerge na produção das mercadorias, e sob a aparência de uma temporalidade geral, uma forma particular do tempo, que o converte a uma “acumulação infinita de intervalos equivalentes” (DEBORD, 1997, p. 103), tempo abstrato de caráter intercambiável.

Debord (1997) denominará essa forma abstrata de “tempo pseudocíclico” (p. 104). Gestado no trabalho alienado, os ciclos não se referem mais a períodos naturais, mas a frações de tempos homólogos a ciclos: trabalho-descanso; atividade-reposo; o próprio tempo se torna uma mercadoria consumível e trocável e, com isso, desaparece o tempo livre, pois todo tempo deve se tornar matéria-prima de novos produtos, que demandam tempo para serem produzidos. O tempo espetacular é o tempo pseudocíclico “tanto como tempo do consumo das imagens, em sentido restrito, como imagem do consumo do tempo, em toda a sua extensão” (p. 105). No tempo espetacular a vida humana perde seu caráter histórico, a necessária articulação entre passado, presente e futuro que funda a possibilidade de constituição de um indivíduo autoconsciente. Em outra passagem marcante, assinala Debord (1997): “o tempo é a alienação necessária, como demonstrava Hegel, o meio em que o sujeito se realiza ao se perder, tornando-se outro para tornar-se a verdade de si mesmo” (p. 109). A realização do homem seria possível em um “tempo lúdico” (p. 110), no qual seria suprimido todo objeto cultural que fosse independente dos indivíduos.

A superação dialética do espetáculo seria possível, portanto, por uma mudança na relação com o tempo e com os objetos que permitisse aos homens uma relação lúdica com eles. O jogo e o brincar incorporam as regras e simultaneamente as transformam pela liberdade em relação ao objeto que permitem ao sujeito. Torna-se evidente que o tempo do espetáculo suprime

também a ludicidade ao lado do tempo livre, e que as configurações da subjetividade que se desenvolvem ajustadas ao contexto do espetáculo estreitam as possibilidades de construir experiências, mas também de prazer e abertura ao novo que advém do lúdico.

4 –

Em um artigo intitulado “Espetáculo, Atenção, Contra-memória”, Jonathan Crary (1989) aponta a ausência de uma perspectiva genética do espetáculo em Debord, argumentando que identificar sua origem e traços históricos é importante porque diferentes interpretações podem emergir a partir de inserções históricas diversas. Mais importante ainda, uma perspectiva genética permitiria observar as reorganizações da subjetividade que acompanham o surgimento do espetáculo, a “construção de um observador que foi a pré-condição para a transformação da vida cotidiana” (p. 100). Esse artigo anuncia um projeto amplo do autor, em que as forças históricas e culturais que moldaram a subjetividade no século XIX, incluindo a ciência psicológica e os artefatos da visão, são estudadas a partir das “técnicas do observador” (CRARY, 2012). Seu pressuposto geral nesta obra é que as tecnologias emergentes que produzem e reproduzem imagens tornam-se progressivamente modelos que orientam a visão, ou seja, produzem por sua mediação o olhar, modelando a função perceptiva e a subjetividade, em um processo que culminará no olhar cibernético, no qual, segundo o autor:

A maioria das funções historicamente importantes do olho humano está sendo suplantada por práticas nas quais as imagens figurativas não mantêm mais uma relação predominante com a posição de um observador em um mundo 'real', opticamente percebido. Se é possível dizer que essas imagens se referem a algo, é, sobretudo, a milhões de bits de dados matemáticos eletrônicos. Cada vez mais a visualidade situar-se-á em um terreno cibernético e eletromagnético em que elementos abstratos, linguísticos e visuais coincidem, circulam, são consumidos e trocados em escala global. (CRARY, 2012, p. 11-12).

A preocupação do autor é identificar os elementos históricos de ruptura e continuidade da visão, ou seja, da configuração subjetiva do olhar e do lugar do sujeito em meio a sistemas técnicos em que circulam informações e se sedimentam novas formas de ver. O olhar, portanto, não se constitui isoladamente, mas se insere em práticas sociais mais amplas que supõem e modificam “as capacidades produtivas, cognitivas e desejantes do sujeito humano” (CRARY, 2012, p. 13). A historicidade dos modelos de visão corresponde às reconfigurações das estruturas subjetivas do olhar a partir da interação dos sujeitos com objetos e sistemas sociotécnicos desenvolvidos historicamente em sociedades de tempo “quente”, ou seja, em constante mudança.

Retomando a discussão sobre o espetáculo, Crary (1989) aponta sua origem no ano de 1927, quando se alcança a perfeição técnica da televisão, não somente do aparelho, mas também da possibilidade de transmissão em rede, inaugurando uma forma de imagem veloz, ubíqua e simultânea. No mesmo ano ocorreu a estreia do primeiro filme sonoro, que não somente produziu uma nova experiência cinematográfica como integrou à indústria do filme a produção, distribuição e exibição feitas por conglomerados corporativos que forneceram o capital para o desenvolvimento da nova técnica. Trata-se, portanto, de inovações que abrangem aspectos tecnológicos em integração com interesses corporativos, compondo um sistema integrado para a produção, distribuição e consumo de imagens técnicas, que reorganizou tempo, espaço e narrativas, instituiu um novo tipo de autoridade sobre o observador e desenhou novas modalidades de olhar, reconfigurando funções psicológicas, como a atenção.

Crary (1989) assinala uma coincidência entre a emergência de novas constelações técnicas do olhar e uma preocupação sistemática da psicologia científica sobre o tema, procurando estabelecer a natureza da atenção e seu alcance, enquanto W. Benjamin indicava uma crise da percepção e um empobrecimento da memória como efeitos das modificações estruturais que culminariam no espetáculo. Finalmente, essencial para caracterizar esse período é

a emergência do fascismo e do estalinismo. Crary (1989) lembra a utilização sistemática por Goebbels de todos os meios de propaganda disponíveis, em imagem e som, e seu desprezo pela cultura e pela palavra escrita. A televisão, em transmissões públicas, foi utilizada na Alemanha nazista a partir de 1935, em salas públicas com audiências entre 40 e 400 pessoas, com o objetivo de instilar a imagem do Führer no povo alemão. O espetáculo, entretanto, não depende de uma política fascista para existir.

Debord (1997) identificou os modelos de espetáculo, concentrado e difuso, correspondendo respectivamente aos Estados totalitários e aos de face democrática, onde existe abundância de mercadorias. Esse último modelo, evidentemente, prevaleceu sobre aquele após a derrota na guerra dos fascismos, e deu lugar, em vista do desenvolvimento histórico e político, ao espetacular integrado: um arranjo flexível do poder global que se ajusta a circunstâncias locais e avança enormemente o controle sobre a produção de espetáculos e sobre a reconfiguração da subjetividade. Crary (1989), entretanto, pondera que o conceito de espetáculo, em particular se atentarmos para o espetacular integrado, não descreveria de forma exageradamente unitária uma realidade mais heterogênea. Nesse sentido, a genealogia foucaultiana seria mais útil para a descrição das formas de saber e poder que configuram a atenção, memória, olhar etc., e fundamentam as possibilidades e ambiguidades da individualidade.

Segundo Crary (1989), Foucault critica injustamente Debord, afirmando que vivemos em uma sociedade de vigilância que, sob uma superfície de imagens espetaculares, atua sobre os corpos de forma substancial. Pois o espetáculo, em sua interpretação, é também um conjunto de técnicas de gerenciamento dos corpos, em especial se considerarmos seus efeitos sobre as funções psíquicas: atenção, memória, olhar. Sua avaliação é que vigilância e espetáculo se mesclam em um aparato efetivamente disciplinar, que impõe a todos um presente perpétuo em que a individualidade seria mera fantasmagoria. A expressão gerenciamento de corpos, no caso, demanda análise sobre os dispositivos sociotécnicos que

configuram o campo perceptivo e orientam a maior parte da atividade dos sujeitos hoje.

Em tudo que se segue, portanto, tomaremos como premissa que os dispositivos sociotécnicos digitais interferem drasticamente em nossas formas de atentar, lembrar, ver, pensar e sentir. Em boa medida, esses processos hoje são assumidos por máquinas programadas e operadas por grandes corporações globais, numa inversão histórica cujo sentido ainda precisa ser melhor explicado. A capacidade dessas corporações de produzir e fazer chegar a cada um uma avalanche de imagens modificou substancialmente o sensório, a cognição e o desejar humanos. E não podemos esquecer que a lógica do espetáculo coloca essas imagens em concorrência umas com as outras, disputando nosso olhar e nossa atenção. Em uma prodigiosa síntese, TÜRCKE (2016) nos adverte sobre as consequências da avalanche de imagens disputando nossa atenção: “o choque da imagem se tornou o foco de um regime global de atenção, que insensibiliza a atenção humana por meio da sobrecarga ininterrupta” (p. 33). O resultado: déficit de atenção, um crescimento da incapacidade de manter a concentração, um fenômeno cultural que tem expressão cerebral.

TÜRCKE (2016) retoma Freud e sua compulsão à repetição traumática como origem de nossa capacidade de atentar; o que um dia representou algo amedrontador deve ser repetido com os próprios meios, eventualmente projetando o temerário em algo exterior de modo a adquirir algum controle sobre ele e minimizar seu poder; esse processo fixou a atenção e permitiu a origem e o desenrolar da cultura humana. Sua crítica, portanto, incide sobre a perda de algo fundamental, a possibilidade de sedimentação de capacidades psíquicas que devem ser mantidas para que seja possível a própria cultura. O que nos interessa nesse momento, entretanto, são os processos pelos quais os dispositivos sociotécnicos adaptados à lógica espetacular se tornam simultaneamente aparatos de gerenciamento de corpos, e um gerenciamento que tem dupla ação: de um lado identificam trajetórias e perfis dos indivíduos e os exploram de forma

ubíqua; de outro modificam, nesse processo, as capacidades psíquicas necessárias para resistir à avalanche de imagens.

5 –

Em uma obra em que descreve o que chama de contrarrevolução preventiva, levada a cabo por teóricos do mercado, Chamayou (2020) explicita uma série de insurgências e insubordinações que, nos anos 1970, deram azo às políticas de controle empresarial que vieram a ser conhecidas como neoliberalismo, ou “liberalismo autoritário”. Sua obra tem o mérito de explicitar que as estratégias de governamentalidade são um lado de um jogo em aberto, no qual as resistências e insurgências estão sempre em um dos lados da moeda. Também de demonstrar que as tecnologias de gerenciamento de pessoas e empresas opera buscando evitar precisamente aquelas percepções e sentimentos que transcendem a pura esfera individual, sustentando ações coletivas de resistência.

Um conjunto de redes desregulamentadas e livres, que permitiria aos indivíduos não somente receber, mas também produzir e divulgar informação: essa era a utopia presente no início da popularização da internet, esquecendo sua origem militar e a história de vários meios de comunicação cuja origem também continha promessas de democratização e que foram convertidos em ferramentas de difusão do espetáculo. As promessas utópicas têm seu atrativo na fuga de um cotidiano repetitivo e cheio de ameaças. Chamayou (2015a) apresenta uma crítica de Debord à repetição de traçados pela cidade realizados por uma estudante durante um ano: “os percursos formam um triângulo de dimensão reduzida, sem escapadas, e cujos três picos são a Escola de Ciências Políticas, a residência da jovem e a do seu professor de piano” (p. 107). Debord, segundo Chamayou (2015a), criticava a estreiteza e a redução de experiências que esse tipo de traçado repetitivo representava.

O que está em foco para Chamayou (2015a), entretanto, é um conjunto de indícios de que mapas e gráficos que permitem identificar percursos e trajetórias

individuais em determinado espaço e tempo; mapeamentos das derivas do olhar em um determinado objeto (*eye tracking*); rastreadores por rádio que traçam itinerários de animais no ambiente natural; tecnologias de telemetria que permitem coletar dados comportamentais; mapas cronogeográficos – todos esses sistemas têm convergido para uma nova epistemologia que sustenta práticas de poder cuja premissa é que o indivíduo pode ser identificado por meio de suas trajetórias no espaço e no tempo. Essa epistemologia deu origem ao *Activity Based Intelligence*, ou rastreamento de indivíduos pelas redes sociais, para estabelecer um esquema de vida, com a finalidade militar de evitar atividades de insurreição e terrorismo.

Esse tipo de vigilância e mapeamento é possibilitado pela existência de dados em volume, velocidade e variabilidade cada vez maiores, ou seja, pelo chamado Big Data. A mera coleta de dados, no entanto, não representa em si mesma uma ameaça às liberdades dos indivíduos, mas evidentemente, tal como exemplificam os mapas de trajetórias, o que importa são os metadados. Morozov (2018) distingue os dados primários (a velocidade de um automóvel em dado momento) de metadados (número de vezes em que determinada velocidade é ultrapassada). Claramente, as tentativas de prever e controlar comportamentos dependem de metadados, ou seja, de agrupamentos a partir de premissas que dão origem a algoritmos, modelos de previsibilidade de ocorrências. Atualmente, segundo Morozov (2018), o acúmulo de metadados gera um modelo de governança que ele denomina de regulação algorítmica, e os modelos são constantemente atualizados pela alimentação constante que provém dos próprios usuários de aparatos digitais. A crítica de Morozov (2018) incide sobre a presença cada vez maior desses dispositivos e seu governo dos efeitos, o que acaba por esvaziar a dimensão política e a discussão das causas das injustiças e desigualdades.

Mas, retomando a discussão das trajetórias trazida por Chamayou (2015a), se a descrição da realidade social ocorre a partir de modelos estatísticos, estamos lidando com “divíduos”, e não com “indivíduos”, ou seja, estamos lidando com

comportamentos específicos típicos de uma população geral, médias de renda ou indícios gerais, que não nos permitem construir saberes primários sobre os indivíduos. Ao seguir uma trajetória individual por determinado tempo, a cronogeografia, por exemplo, parte do princípio de que há uma permanência da identidade. Chamayou (2015a) chama a atenção para o uso do vocábulo “divíduo” e a coincidência de ter sido também escolhido por Deleuze para caracterizar as “sociedades de controle”, nas quais o foco são os dados amostrais, contraponto às sociedades disciplinares, em que se emparelham o indivíduo e a massa, sociedades nas quais o par divíduo e base de dados descreve as formas sociais de controle. Chamayou (2015a) remete a escolha do dividual por Deleuze a estudos realizados por Paul Klee no entreguerras, em que o individual era esquematizado por uma figura linear, cuja divisão alterava irremediavelmente o sentido; e o dividual por uma figura cuja divisão não alterava seu sentido. Ora, cartografias de trajetórias individuais parecem contrariar o diagnóstico de Deleuze, segundo Chamayou (2015a), mas o que ocorre na verdade é que: “O uso atual de ‘diversos meios eletrônicos para identificar, perseguir e localizar’ alvos direcionados constitui, na verdade, um processo de ‘produção técnica de indivíduos como artefatos e algoritmos’” (p. 123).

Em outras palavras, as formas pelas quais os indivíduos são visados pelo conjunto dos aparatos parece corresponder, ainda segundo Chamayou (2015a), “à síntese dividual-individual”, também representada em um esquema de Paul Klee. Em suma:

O objeto do poder não é aqui o indivíduo, tomado como elemento numa massa, nem o dividual, tomado como número numa base de dados, e sim outra coisa: individualidades-trajetórias tecidas de dividualidades estatísticas e recortadas numa trama de atividades em que elas se singularizam no tempo como unidades perceptíveis. A produção dessa forma de individualidade não se remete à disciplina, como também não ao controle e sim ao direcionamento de alvos em suas formas mais contemporâneas. (CHAMAYOU, 2015a, p. 124).

A conclusão de Chamayou (2015a) é que estaríamos num tipo de sociedade de “direcionamento de alvos” (p. 124), em consonância com o novo estágio das estratégias militares baseadas em drones, em que vigora a ideia de vigiar para aniquilar (CHAMAYOU, 2015b). A nota patética das pretensões dos teóricos das individualidades-trajetórias é que a expectativa de identificar terroristas a partir de formas comportamentais características esbarra em uma realidade na qual os alvos potenciais têm um comportamento em tudo semelhante aos sujeitos considerados bons. Para saber o que seria um comportamento desviante que identifica um alvo, torna-se necessário inventariar trajetórias e criar algoritmos a partir de um repertório de ações “desviantes”. A saída utilizada pelos técnicos de segurança é identificar positivamente formas conhecidas de comportamentos típicos e buscar o atípico, aberrante. O problema, como precisamente assinala Chamayou (2015a), é que justamente aquilo que é apresentado como direito do indivíduo – desviar-se e percorrer caminhos singulares – passa a ser o que o torna alvo. Não se trata, o mesmo autor indica, de sociedades disciplinares, pois não se oferecem modelos de comportamento, mas se tornam alvos os comportamentos que derivam do inventário de condutas típicas.

6 –

A constelação de elementos conceituais que organizamos para dar conta de aspectos relevantes da cultura com relação à individualidade talvez permita indicar alguns pontos nevrálgicos para uma análise da formação cultural do indivíduo na era do espetáculo digital. Tal como seu conceito, a realidade da individualidade está vinculada aos aparatos técnicos e dispositivos culturais que fundamentam, na subjetividade, a organização de sua percepção, cognição e sentimentos; em condições ideais, uma apreensão crítica desses aparatos, ou o contato com objetos artísticos diversificados, permite, nas mediações entre o vivido e o refletido, fundamentar a individualidade na experiência, na reflexão e na

práxis. Mas, frente à ubiquidade do choque imagético nas telas táteis e ao domínio da lógica do espetáculo, ainda é possível fazer frente ao desafio de produzir experiências diante do vivido?

Na era da burguesia liberal no século XIX, a valorização da personalidade vinculada ao fruir artístico, a “cultura afirmativa” (MARCUSE, 1997), embora guardasse um núcleo de verdade na medida em que a arte expressava ideais verdadeiramente caros à possibilidade histórica da individualidade, tinha também função ideológica, ao separar o mundo do belo e verdadeiro da civilização material. O confronto entre as duas esferas tanto poderia levar à crítica da realidade material injusta como à desvalorização da arte. O fato de que ainda hoje exista tanta resistência à arte, em especial nos sujeitos mais afeitos a ideologias neofascistas, faz crer que algo daquela separação não tenha desaparecido. Todo objeto com pretensões artísticas guarda algum elemento de “encantamento” que ofende subjetividades reificadas, que recusam as possibilidades de liberdade em favor de uma adesão mimética às massas.

Na era do espetáculo digital, esse elemento de encantamento é embalado em papéis brilhantes e vendido como entretenimento, ocupando o tempo que poderia levar, pelo processo de reflexão, a uma crítica do tempo espetacular. Aquilo que na individualidade leva à construção de diferenças é fagocitado pela lógica do espetáculo e reinserido como moda ou nicho, e nesse sentido as normatividades emergem da vida ordinária, não precisam mais ser impostas por mecanismos de controle centralizados. As massas são pulverizadas em tribos ou nichos especializados e as identidades se multiplicam sem necessidade de considerar a si mesmas com relação aos demais “outros”. As inúmeras “derivadas identitárias” (ROUDINESCO, 2022) tendem a perder de vista um olhar para o todo e para questões com potencial de universalidade; o potencial crítico dos movimentos sociais se perde no isolamento e na fúria iconoclasta. As identidades sempre se constituíram em uma dialética com uma totalidade falsa, e disso nenhuma das épocas aqui tratadas escapa, mas recusar-se, por isso, a pensar

também a dimensão do universal é perder um elemento essencial a uma crítica produtiva.

Daí que parece ser útil identificar a atual cultura digital como espetáculo digital. Lido a partir de Debord, o conceito de espetáculo remete à forma-mercadoria e à sua ubíqua fantasmagoria quando não há mais nenhum âmbito cultural que fique de fora do imperativo de produzir mais valor. Mas, evidentemente, sendo essa totalidade uma contradição, uma falsa universalidade, também essa falsidade precisa ser considerada. Crary nos chama a atenção, nesse sentido, para outra dimensão do espetáculo: sua capacidade de produzir subjetividades a partir do contato com aparatos de cognição e percepção sociotécnicos que operam como dispositivos. A partir de uma análise da fotografia e do cinema, também Türcke revela as contrapartidas para o indivíduo das mudanças culturais produzidas por aparatos sociotécnicos ajustados à lógica do espetáculo, desvelando o déficit de atenção como problema histórico cultural e nos colocando em confronto com uma temporalidade primitiva, das origens (irremediavelmente impossíveis de reconstituir) da humanidade.

O foco nos dispositivos sociotécnicos é uma dimensão promissora para a crítica, e nesse sentido é também possível o caminho de observar pela filosofia da tecnologia como a dimensão política, as relações de autoridade e poder se realizam na relação com eles. Esse é um ponto crucial: os aparatos sociotécnicos são construídos e utilizados em acordo com interesses e políticas ajustadas à necessidade de reprodução ampliada do valor e, nesse sentido, é visando o capitalismo global e sua atual configuração neoliberal que percebemos por que os aparatos digitais se tornaram dispositivos de mineração de dados, de extração de “superávit comportamental” (ZUBOFF, 2020). Mas as atividades de vários indivíduos desenvolvem outras potencialidades contidas nas tecnologias, precisamente as mesmas que perturbam o bom funcionamento do sistema; hackers criam funcionalidades alternativas, nem sempre de forma crítica, evidentemente. Os artefatos têm política (WINNER, 2017), certamente, mas os seus

códigos técnicos não têm uma única e definitiva forma de utilização (FEENBERG, 2017), e no potencial de agregar novas funcionalidades aos aparatos digitais se abrem brechas para a crítica. Nesse sentido, a análise genealógica é essencial para compreender as formas de resistência que, hoje, precisam superar o controle sobre o indivíduo levado a cabo por corporações globais, com a participação de poderosos Estados nacionais. Novamente, insistimos que Marx e Foucault não precisam ser lidos como autores mutuamente excludentes em suas análises e, em muitos sentidos, precisamos das contribuições de ambos, e de outros vários, naturalmente, para dar conta de criticar os obstáculos a uma ação política crítica.

Em outra chave, a arte separada do grande público segue tendo potencial emancipador e, curiosamente, é possível em alguns casos acessá-la pelos mesmos dispositivos que realizam a gestão da cultura espetacular digital. Um exemplo é a obra *Still Live*, de Sam Taylor-Wood, de 2001. Embora esteja “originariamente” presente na cidade de San Francisco, nos EUA, numa instituição educativa denominada Exploratorium (<https://www.exploratorium.edu/>), é possível acessá-la inclusive pelo YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=BJQYSPFo7hk>). A obra retoma um dos temas mais visitados da pintura tradicional, a natureza-morta (em inglês: *still live*), mas operando uma temporalidade alternativa àquela que predomina na relação do observador com um quadro em um museu físico: um cesto de frutas é filmado por vários dias; as frutas vão envelhecendo e fungos vão tomando conta da fruteira, até que restem somente frutos “mortos”. Todo esse processo é apresentado ao espectador concentrado em menos de quatro minutos, com música de fundo composta por Keith Kenniff. Se o espetáculo é o tempo separado que se opõe à realização do indivíduo no tempo, a obra se desloca da lógica espetacular, pois oferece aos sentidos, à cognição e aos sentimentos um choque crítico; opera uma reflexão sobre o tempo, sobre a finitude, sobre a aceleração e mesmo sobre a tecnologia que permite que se contraia o tempo de vida das frutas até que pereçam. Um espectador atento e reflexivo poderia ter um diálogo profícuo com a obra acessando-a por um

computador pessoal ou mesmo por um smartphone. Aberto ao choque crítico, poderia refletir durante a apresentação da obra e, mantendo-a na memória, por dias, semanas a fio, descobrindo novas possibilidades de relações entre as temporalidades alternativas que são sugeridas pela obra, nas quais a vida não precisa correr em vão, nem contra suas melhores possibilidades.

Em suma, a individualidade acossada pelo espetáculo digital não necessariamente precisa ser descrita como evanescente, ou mera fonte de extração de matéria-prima para a produção de superávit comportamental. As tendências são sem dúvida catastróficas, mas os mesmos dispositivos podem ser utilizados em outras direções, com outros fins. A exploração ubíqua é um fato nas relações do sujeito com o espetacular digital, mas justamente o desenvolvimento ininterrupto de novos dispositivos, com vistas a um estado de total imersão do sensório no ambiente digital, talvez indique que o indivíduo não é totalmente sujeitável a processos de controle, vigilância ou rastreamento. O indivíduo que é um alvo ainda sente a chegada dos drones e dos choques sensoriais e, todavia, dispõe de abrigos. Não é uma das tarefas menos importantes indicar onde eles estão, que zonas evitar, e como é possível contra-atacar.

Referências

CHAMAYOU, Gregoire. Nota Introdutória sobre Sociedades com Alvos Direcionados. *Novos Estudos*, São Paulo, v. 102, p. 107-127, jul. 2015.

CHAMAYOU, Gregoire. *Teoria do Drone*. São Paulo: Cosac Naify, 2015b.

CHAMAYOU, Gregoire. *A Sociedade Ingovernável: uma genealogia do liberalismo autoritário*. Tradução: Letícia Mei. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

CORBIN, Alain. O Segredo do Indivíduo. In: PERROT, Michelle. (Org). *História da Vida Privada. Vol 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Tradução: Bernardo Joffily. São Paulo: Cia das Letras, p. 218-301, 1991.

CRARY, Jonathan. Spetacle, Attention, Conter-Memory. *JSTOR*, Massachusetts: The MIT Press, v. 50, p. 96-107, 1989.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do Observador: visão e modernidade no século XIX*. Tradução: Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FEENBERG, Andrew. *Technosystem: the social life of reason*. Massachusetts: Harvard University Press, 2017.

MARCUSE, Herbert. *Cultura e Sociedade. Vol 1*. Tradução: Wolfgang Leo Maar; Isabel Maria Loureiro; Robespierre de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

MOROZOV, Evgeny. *Big Tech: a ascensão dos dados e a morte da política*. Tradução: Cláudio Marcondes. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

ROUDINESCO, Elizabeth. *O Eu Soberano: ensaio sobre as derivas identitárias*. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

ZUBOFF, Shoshana. *A Era do Capitalismo de Vigilância: a luta por um futuro humano na nova fronteira do poder*. Tradução: George Schlesinger. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.

WINEER, Langdom. Artefatos têm Política? *Analytica*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 2, p. 195-218, 2017.

O CINEMA DO TERCEIRO MUNDO E A HEGEMONIA POLÍTICA: O PAPEL SOCIAL DO CINEMA

THIRD WORLD CINEMA AND POLITICAL HEGEMONY: THE SOCIAL ROLE OF CINEMA

POR NELSON MARQUES¹

Resumo

O cinema é mais um dos variados modos de expressão cultural da sociedade industrial e tecnológica contemporânea. Desde os seus primórdios, produtores e diretores de cinema o consideravam como uma poderosa ferramenta para instrução, educação e reflexão humanas. O empenho em impressionar a plateia pode ser entendido inclusive como uma operação de caráter ideológico. Destacamos no comentário quanto o cinema pode ser e é político, através da análise de três momentos na produção cinematográfica: a propaganda ideológica feita pela mídia tendo orientação ideológica, tanto nazista, do Partido Nazista de 1934, em Nuremberg, quanto socialista russa de 1929; os filmes produzidos de forma maciça por Hollywood; o embate de dois institutos de pesquisa brasileiros, o CPC e o IPES, às vésperas do golpe militar de 1964 no Brasil.

Palavras-chave: cinema, papel social, terceiro mundo, hegemonia política.

Abstract

Cinema is one more of the various modes of cultural expression of contemporary industrial and technological society. From its earliest days, film producers and directors considered it a powerful tool for human instruction, education and reflection. The effort to impress the audience can even be understood as an operation of ideological nature. We highlight in the commentary how much cinema can be and is political through the analysis of three moments in cinematographic production: the ideological propaganda made by the media having ideological orientation, both Nazi, of the Nazi Party of 1934, in Nuremberg, and Russian Socialist of 1929; the massively produced Hollywood films; the clash between two research Brazilian institutes, CPC and IPES, on the eve of the 1964 military coup in Brazil.

Keywords: cinema, social role, third world, political hegemony.

¹ Professor aposentado da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo. Endereço: Rua Antônio Lourenço, 15 – Ponta Negra CEP 59090-577 – Natal, RN. E-mail: nmarquesnel@gmail.com. Cel. (whatsapp): 84 99406-8177

O cinema é mais um dos variados modos de expressão cultural da sociedade industrial e tecnológica contemporânea. A **relação que existe entre cinema e educação**, seja no contexto da educação escolar propriamente dita, seja no da educação informal, é parte da própria história do cinema. Desde os primórdios das produções cinematográficas, produtores e diretores de cinema o consideravam uma poderosa ferramenta para instrução, educação e reflexão humanas.

É importante destacar que a relação entre cinema e conhecimento excede o campo da educação formal. O cinema em relação ao conhecimento pode ser localizado no campo da imagem e da edição das imagens, mas também envolvendo outros elementos, como o som. Considerando-se a variedade de saberes apresentados nos filmes, é possível transcender a simples utilização do cinema como estímulo audiovisual ou como uma ilustração da realidade. Deve-se trazer para o campo da educação e da didática a reflexão e a investigação sobre como os filmes, as imagens e os estímulos audiovisuais educam as pessoas e influenciam seu imaginário. Para isso, deve-se partir de uma análise sob um enfoque sociocultural, para se construir uma didática que identifique e discuta as questões ideológicas e mercadológicas que envolvem as produções culturais como o cinema. Nessa perspectiva, o cinema pode servir de veículo para propagar ideias ao utilizar o recurso da montagem e, assim, difundir uma ideologia, nem sempre explicitamente, manipulando o sentido da mensagem (DINIZ; MARTINS, 2019).

O termo ideologia foi cunhado pelo filósofo francês Destutt de Tracy, em 1796, com o intuito de designar uma nova ciência que abordaria a análise sistemática das ideias e sensações. Tracy acreditava que a Ideologia seria a primeira ciência, pois todo conhecimento científico envolveria a combinação de ideias e seria a arte de regular a sociedade. Ao longo dos séculos, diversos outros pensadores se debruçaram sobre esse tema, como Marx, Hegel, Mannheim, tendo valorações distintas em contextos históricos diversos, até chegar a um sistema de

crenças, práticas e trocas simbólicas que servem, ou atuam, com o intuito de dominação e manutenção do *status quo*, pelo menos em algumas de suas acepções (BAUDRY, 1983; THOMPSON, 1995; DINIZ; MARTINS, 2019).

As peças fílmicas, filmes de ficção e documentários, se constituem tanto em elementos dinamizadores da cultura quanto reflexo da própria cultura. A obra cinematográfica adota procedimentos que geram uma impressão de realidade que deve ser assumida pelo público. O empenho em impressionar a plateia pode ser entendido inclusive como uma operação de caráter ideológico. Os limites entre o encenado e o vivido na concretude cotidiana tendem a se tornar mais fluidos devido aos procedimentos de tudo se transformar em espetáculo e mitificação de personagens, de valores ético-morais e de cenários. Em outras palavras, o cinema pode construir, desconstruir, afirmar, desenvolver ou até mesmo negar identidades através de seus processos de produção de sentido, além de tornar a experiência do filme uma vivência real, trazendo desdobramentos para a vida em sociedade, uma vez que fornece quadros de referência para a sociedade.

Por isso é sempre válido pensar no cinema como forma de mudar a sociedade. Muitas vezes nós olhamos para os filmes a que assistimos apenas como entretenimento, mas pode-se considerar também o seu poder de emocionar e causar impacto nas pessoas, e somar isso a assuntos que precisam ser tratados, podendo fazer nascer filmes de grande valia para questões sociais e políticas. Uma das principais ações do cinema é a capacidade de fazer o espectador se emocionar e refletir. Isso, usado para tratar de questões importantes que envolvam nossa sociedade, resulta em uma ferramenta muito poderosa para atingir as pessoas de diferentes maneiras.

Um bom exemplo dessa ação de transformação é dado pelo chamado, de forma geral, Cinema Político Italiano. Tudo começou com o movimento artístico e político chamado de Neorealismo Italiano, logo após o final da Segunda Guerra Mundial. Foi um período particularmente fecundo da história do cinema italiano e mundial. Além de ser um signo de uma renovação estética, foi igualmente uma

renovação de postura política (PRUDENZI; RESEGOTTI, 2006). Primeiramente em oposição ao fascismo, mas também um modelo estético e político alternativo ao cinema industrial de matriz hollywoodiana (OLIVEIRA, 2018).

O cinema político italiano deixou de ser apenas entretenimento e civismo para adotar uma postura antigoverno, através do trabalho de seus cineastas. A importância de seus filmes foi intensificada pelo fato de que entre 1966 e 1976 houve mudanças nos modelos ideológicos, no sentimento de pertencimento ideológico das pessoas e na habilidade dos cineastas de esquerda de interpretar a história. Destacam-se nesta época, entre outros, Francesco Rosi, Marco Bellochio, Francesco Marselli, Giuliano Montaldo, Salvatore Giuliano (PRUDENZI; RESEGOTTI, 2016; OLIVEIRA, 2018).

Neste ensaio queremos destacar diferentes momentos e perspectivas de quanto o cinema pode ser político ou, melhor dito, quanto o é! Estes cobrem diferentes momentos de nossa história social e abordam diferentes épocas e atividades cinematográficas.

No primeiro deles, chamo a atenção para um trabalho de conclusão de curso de Renata Negrelly Nogueira apresentado na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em novembro de 2004 (NOGUEIRA, 2004). O trabalho teve por título "Propaganda ideológica no cinema: análise comparativa dos filmes *Um Homem com uma Câmera*, de Dziga Vertov, e *O Triunfo da Vontade*, de Leni Riefenstahl". Nesse trabalho se compara a propaganda ideológica feita pela mídia tendo orientações ideológicas nazista, no caso da cineasta alemã Leni no filme de 1935 (*Triumph des Willens*), uma propaganda do Partido Nazista de 1934, em Nuremberg, e socialista do diretor russo Dziga Vertov, em seu filme *Cheloveks s Kino-apparaton*, de 1929.

A partir do exame detalhado dos filmes em si e da leitura crítica de material sobre eles, é possível se perceber pontos de convergência e de divergência, enquanto material de propaganda, em termos de temática, de linguagem e de abordagem do espectador. Nesses dois casos particulares, pode-se perceber as

propriedades do cinema enquanto mídia para propaganda e do papel da arte como instrumento da política, considerando-se o contexto em que os filmes foram produzidos: o fervor comunista de Vertov, doze anos depois da Revolução de 1917 na União Soviética, e a ascensão autoritária e megalomaníaca do nazismo, dois anos depois do golpe de 1933 dado por Adolf Hitler, após ser nomeado chanceler do Reich em 30 de janeiro e se tornar líder do governo alemão.

É lugar-comum nas análises dos regimes fascistas e bolcheviques a ênfase em seus respectivos aparatos de propaganda. Naturalmente, é difícil falar da Alemanha nazista sem falar de Goebbels ou da relevância que a propaganda ideológica tinha para Adolf Hitler no seu livro *Mein Kampf (Minha Luta)*. Difícil falar de Joseph Stalin sem mencionar o culto à personalidade e as determinações do Departamento de Agitação e Propaganda (era esse mesmo o nome!), fundamentais aos preparativos para a guerra que já esperavam.

Em ditaduras não é tão difícil identificar a vontade do governo em seus projetos de propaganda explícitos, sejam eles filmes, livros ou arte em geral. Porém, se não é difícil notar as obras claramente de propaganda em regimes autoritários e censores, é mais complicado perceber a propaganda do sistema em obras que *não foram* produzidas diretamente pelo aparato estatal, birôs de propaganda ou *Ministérios da Verdade* de países que se propõem abertamente propagandísticos (o melhor exemplo desse processo é o que vivemos aberta, ou veladamente, hoje em pleno Brasil de 2022).

Um segundo momento de reflexão para se perceber o quanto a ideologia permeia a nossa imersão no e pelo cinema provém dos filmes produzidos de forma maciça por Hollywood e exportados para o mundo todo. A máscara de isenção que os *blockbusters* hollywoodianos carregam os torna os mais eficazes instrumentos de divulgação da ideologia sistêmica: supremacia do dinheiro, triunfo do indivíduo contra o coletivo e a visão do exército americano como virtuoso e portador da verdade.

Quando ocorrido o 11 de Setembro nos EUA, quase que imediatamente o governo americano se reuniu com diretores de cinema de Hollywood para determinar o que fazer e que caminhos tomar para a produção cultural norte-americana (BBC NEWS, 2001). Com a ousadia e o impacto dos atentados de 2001 extrapolando qualquer *blockbuster* da Hollywood anterior, e somado a uma cobertura midiática já espetacularizada pelo consumismo visual, mas agora chocada pelo primeiro ataque militar ao país em décadas, rompia-se no campo midiático a fronteira entre a ficção e a realidade, entre documentário e fantasia, entre propaganda e enredo. Era fundamental para o “regime” ameaçado estabelecer – diante de um ataque – o que mostrar e exaltar, o que esconder e abafar, de forma a angariar o ânimo necessário para realizar as necessidades do regime, como num período de guerra.

De certa forma isso não era novidade. Na época da Primeira Guerra Mundial, entre 1917 e 1919, os EUA criaram o Comitê para Informação Pública, chamado também de CPI e *Creel Committee* (CPI, 2022), dedicado a fazer propaganda pró-governo e antialemã no cinema e rádio durante todo o período da Grande Guerra. Seu papel, além de produzir diretamente peças artísticas falando bem das causas governistas, era viabilizar que filmes pró-americanos tivessem o máximo de repercussão e financiamento possível. O Comitê determinaria o que era “pró-americano” e o que não era.

Desde então, a colaboração do exército e órgãos governamentais à indústria do cinema americano tem sido constante, pautando filmes e utilizando o cinema como potente arma de propaganda das ideias e políticas do governo. O objetivo principal é o uso da credibilidade e “isenção” do cinema e mídia privados para fomentar propagandas pró-sistema, tentando criar novos conceitos, arraigar existentes, demolir opositores políticos e “subversivos”, criar consensos favoráveis à ideologia dominante do período, sem, no entanto, parecer usar a “máquina estatal” para tal. Isto é, faz propaganda do “regime” sem precisar de um Goebbels ou um

Departamento de Agitação e Propaganda determinando explicitamente o que falar nas mídias.

A Segunda Guerra Mundial reforçou essa aliança. A série de sete documentários realizados entre 1942 e 1945 sob o título *Why We Fight (Prelúdio de uma Guerra)* foi comissionada diretamente pelo governo americano (Departamento de Guerra) e teve como diretores ninguém menos do que os laureados com o Oscar Frank Capra e Anatole Litvak. Era uma tentativa de fazer documentários aliados que ficassem à altura dos de Leni Riefenstahl para a Alemanha nazista. A série também foi um sucesso de bilheteria.

Num lado mais lúdico, Walt Disney e sua corporação formaram um grande veículo privado para propaganda governamental, desde o Pato Donald explicando a importância de pagar impostos em *The Spirit of '43*, dirigido por Jack King, até o mesmo pato ridicularizando o nazismo em *Der Fuhrer's Face*, curta de animação de 1942, dirigido por Jack Kinney. Num lance mais "sério" temos o *Education for Death: The Making of Nazi* (filme da Disney dirigido por Clyde Gernimi, em 1943), animação sobre uma criança no regime nazista, ambos desenhos bem sombrios para crianças segundo os padrões de hoje. Junto com Mickey Mouse, Donald é o personagem mais popular da Disney, talvez por isso seja exatamente o desenho que revela um discurso ideológico muito mais marcante, uma representação – às vezes muito clara – da ideologia pró-regime. Há até um panfleto clássico *underground* feito no Chile de Allende, por Ariel Dorfman e Armand Mattelart, explorando em mais detalhes as sutilezas (ou não) das histórias de Pato Donald e Tio Patinhas na América Latina. Foi transformado em livro com o título *Para Ler Pato Donald* (DORFMAN; MATTELART, 1972); ainda que dotado de exageros e um pouco paranoico, é uma obra que mostra outras nuances profundas do discurso pró-regime e elitista, e vale ser lido. As edições posteriores clareiam um pouco mais o seu objetivo, com o novo título *Para Ler o Pato Donald: Comunicação de Massa e Colonialismo*.

Mas as coisas não param por aí. O filme *Os Boinas Verdes (The Green Berets)*, de Ray Kellog, John Wayne e Mervyn LeRoy, de 1968, foi idealizado e dirigido por

ninguém menos do que John Wayne, consternado com a imensa oposição à Guerra do Vietnã. A película foi largamente financiada, apoiada e diretamente aprovada pelo então presidente americano Lyndon Johnson, com a clara intenção de ser um filme de propaganda pró-regime, no melhor estilo soviético. A ideologia do filme é a mesma dos belicosos dirigentes da direita americana, largamente apoiados pela indústria bélica, em prol de uma guerra aberta aos comunistas, no velho espírito da Guerra Fria.

Como este filme de John Wayne, há uma profusão de filmes com larga influência militar e ideologia pró-americana, isto é, consumista, belicosa, ocidental e, em maior ou menor grau, anticomunista. A lista é tão extensa que fica difícil nomear todos os filmes, mas alguns são tão emblemáticos que é importante expô-los. Na série *Rambo*, cada um dos filmes usa o mesmo personagem para escolher um alvo a ser atacado e vencido. Num dos filmes, o exército americano usa um mercenário (vivido por Sylvester Stallone) para ajudar *mujahedins* afegãos, conhecidos como talibãs, que são retratados no filme como “defensores da liberdade”, para expulsar o imperialismo soviético. *Top Gun: Ases Indomáveis*, de Tony Scott, de 1986, retrata toda a evolução de dois jovens dentro das fileiras da marinha americana, da melhor maneira que Hollywood sabe fazer. É difícil não ver este filme como uma obra de propaganda militar, como relata o documentário *Hollywood and the Pentagon: A Dangerous Liaison (Marschbefehl für Hollywood)*, de Maria Pia Mascaro, realizado em 2003. O sucesso de *Top Gun* foi tão grande que a marinha colocava bancadas de recrutamento na porta do cinema, com grande êxito. Novamente as forças armadas contribuíram fartamente com instalações, equipamentos, pessoal e “sugestões de roteiro” (36 anos depois, está à porta da estreia nos cinemas a sua “nova” versão modernizada, *Top Gun: Maverick*, provavelmente e novamente endeusando o “establishment” militar americano). *Independence Day* (1996), de Roland Emmerich, é um filme sobre invasão alienígena, mas seu discurso e ideologia são extremamente terrestres e não ficcionais. É outra obra com largo uso de recursos, consultoria e equipamento militar.

Impacto Profundo (Deep Impact), de Mimi Leder, de 1998, *Armageddon*, de Michael Bay, também de 1998, *O Núcleo: Missão ao Centro da Terra (The Core)*, de Jon Amiel, de 2003, e *Sunshine: Alerta Solar (Sunshine)*, de Danny Boyle, realizado em 2007, apesar de bem diferentes entre si, são filmes, assim como *Independence Day*, nos quais a bomba atômica salva a humanidade da aniquilação. Vale lembrar que o produtor de *Armageddon* é o mesmo de *Top Gun* e *Falcão Negro em Perigo (Black Hawk Down)*, de Ridley Scott, de 2001), sendo aquele o mais propagandístico desses filmes que pervertem o uso da bomba atômica.

Essa inversão de propósito, fazendo algo servir ao exato oposto do que se propõe, lembra os argumentos do filósofo Slavoj Žižek, que, em artigo publicado em 14 de novembro de 2011, no *La Stampa*, fala sobre a falta de substância das coisas nos tempos atuais: café sem cafeína, açúcar *light*, "invasão de defesa", guerra sem vítimas e, portanto, o uso da maior arma de aniquilação humana já inventada – a bomba atômica –, convertida em salvação única, desprovida de seu caráter destruidor; a bomba torna-se a ponta da lança que aniquila o dragão, a única esperança de defesa e resistência (ŽIZEK, 2011, 2022). Qualquer semelhança com George Orwell não é mera coincidência. Aniquilação é salvação.

Um terceiro momento de reflexão nos envolve diretamente em termos de ideologia, política e sociedade. Tenho em mente aqui o embate entre dois institutos de pesquisa brasileiros, o CPC e o IPES, às vésperas do golpe militar de 1964. Os discursos de intervenção podem ser analisados como cinema de propaganda ideológica exercida pelos dois institutos. Estes discursos são muito bem revistos na dissertação de mestrado de Reinaldo Cardenuto Filho, apresentada em 2008 no Programa de Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo (CARDENUTO FILHO, 2008).

Os dois institutos, de caráter ideológico bem definido, o CPC – Centro Popular de Cultura, de orientação esquerdista, e o IPES – Instituto de Pesquisas Sociais, de orientação direitista, tiveram uma intensa luta ideológica entre 1961 e 1964. O Instituto de Pesquisas Sociais (chamado sinteticamente de "Ipês") era dirigido por

ricos empresários liberais e anticomunistas. O Centro Popular de Cultura (CPC da UNE) era constituído principalmente por jovens artistas e estudantes influenciados pelas ideias marxistas. O autor, em sua dissertação, articula informações provenientes da análise intrínseca de seus filmes com as do contexto histórico em que foram feitos e exibidos. Auxiliado por documentação complementar, foi possível compreender os modelos cinematográficos aos quais essas obras se alinharam. Ao estudar como “ipesianos” e “cepecistas” foram adversários em meio às instabilidades de um Brasil próximo ao golpe de 1964, foi possível constatar como os dois grupos financiaram a atividade cinematográfica com a expectativa de intervir nos rumos socioeconômicos e culturais do país, a partir de projetos conflitantes que, por um lado, pretendiam fortalecer o poder da elite com um capitalismo de base liberal e, por outro, romper com as estruturas de poder capitalistas. Nesse sentido, mesmo com essas divergências, ambos utilizaram um discurso próximo em suas filmografias, repleto de similaridades, que se manifesta no uso de técnicas e linguagens idênticas, como é o caso das experiências estéticas didáticas e das representações do povo com a finalidade de concretizar um programa ideológico para a nação.

Fica evidente, portanto, mesmo que não seja tão claro, como tanto em ditaduras pretensamente totalitárias, como em Hollywood – ou mesmo transposto para outros países e regiões históricas e geográficas diferentes –, quanto o braço propagandístico da ideologia dos diversos regimes políticos, ainda que diferentes (sejam eles de extrema-direita, direita, centro, esquerda ou extrema-esquerda), faz um cinema que é repleto de propagandas, comerciais ou políticas do próprio regime, e “vende” literalmente as ideias que lhes são próprias. O que vimos ao longo deste texto é que nem sempre o teor de um filme é mero entretenimento. Aparecem frequentemente os aparatos da ideologia, combinados com as técnicas de montagem e a “inoculação” de uma situação pretendida para a manutenção do *status quo*. Sabe-se que o cinema foi utilizado como aparato técnico de guerra por diversos governos, em determinados contextos sócio-históricos, como a Alemanha

de Hitler, o Brasil de 1964 e esforços bolcheviques para o expurgo do outro. O que ressalta nesse processo contínuo é que a elite dominante consegue incutir valores sutilmente, como um simples entretenimento inocente. Thompson já havia alertado que nem todas as trocas simbólicas têm intuito ideológico, mas as formas simbólicas possuidoras de intenções ideológicas não vêm carimbadas com um aviso intencional (THOMPSON, 1995).

O documentário *Assim se Vende um Filme* (*The Greatest Movie Ever Sold*, de Morgan Spurlock, de 2011) mostra as dificuldades de se financiar um filme e a gigantesca quantidade de propagandas embebidas nos filmes de Hollywood. Para mostrar objetivamente esse fato, Spurlock resolveu fazer esse documentário financiado exclusivamente pela inserção de produtos. Com humor e perspicácia, os autores desvendam o processo de marketing para conquistar o público. Nesse documentário, discute-se “a” questão importante para a indústria do cinema: com a quebra de receitas vindas do mercado, procurou-se, então, ter outras formas de manter os ganhos. A indústria cinematográfica encontrou o caminho perfeito chamado de “product placement”. Passou-se a usar cada vez mais e com maior frequência a “venda” da imagem dos produtos nos filmes. Isso vale tanto para a propaganda comercial, quanto para a ideológica. O que era feito de maneira velada, subliminar (de alguns anos atrás), hoje se faz de maneira explícita, aberta e sem sutilezas. O que foi um processo de experimentação de persuasão inconsciente iniciada por um publicitário experto, James Vicary, em 1957, nos EUA, se tornou moeda corrente hoje em dia. Aquilo que era uma mensagem transmitida em um baixo nível de percepção, tanto auditiva, quanto visual, sem conhecimento por parte do receptor, abriu-se em múltiplos leques de domínio psicológico e, reforço eu, ideológico, o que é muito mais perigoso (GIACOMASSI, 2015). Há outros filmes que exploram, de maneiras diferentes, essas questões, como *Lado a Lado* (*Side by Side*), de Christopher Kenneally, de 2012, e *Obsolescência Programada* (*The Light Bulb Conspiracy*), de Cosima Dannoritzer, de 2010.

Em nosso caso particular e apenas como ilustração (mas que se aplica a qualquer cinema “ideológico”, sem que “percebamos” que seja como tal), destacamos o clássico (e genial) diálogo sobre os nomes e informações contidas nos hambúrgueres da rede de lanchonetes McDonald's no filme *Pulp Fiction: Tempo de Violência*, de Quentin Tarantino, realizado em 1994, conforme o artigo intitulado “Le Big Mac” (CAMPOS, 2018).

Referências

BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: Efeitos Ideológicos Produzidos pelo Aparelho de Base. In: XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema: Antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme. 1983.

BBC NEWS. Army turns to Hollywood advice. *BBC News*, Monday, 8, October, 2001. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/1586468.stm>. Acesso em: 02 maio 2022.

CAMPOS, Mab. Le Big Mac. *Genial Diálogo entre John Travolta (Vincent) e Samuel L. Jackson (Jules)*. Disponível em: <http://cinemarcoblog.net/2018/01/10/le-big-mac-genial-dialogo-de-pulp-fiction-tempo-de-violencia>. Acesso em: 05 jun. 2022.

CARDENUTO FILHO, R. *Discursos de intervenção: o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o “Ipês” às vésperas do golpe de 1964*. Dissertação (Mestrado), 2009. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-20052009-164313/>. Acesso em: 15 abr. 2022.

CPI. *Committee on Public Information*. 2022. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Committee_on_Public_Information. Acesso em: 07 mar. 2022.

DINIZ, Maria Cecília G. S. P.; MARTINS, Guilherme G. Cinema e Ideologia: O Cinema Como Mecanismo de Valores Ideológicos. In: INTERCOM – SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA COMUNICAÇÃO. *42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Belém, PA, 02-07 set. 2019. p. 1-11.

DORFMAN, A.; MATTELART, A. *Para Ler Pato Donald*. São Paulo: Editora Paz e Terra. 1972.

GIACOMASSI, Fernanda. *O Lado Obscuro das Produções Cinematográficas*. 2015. Disponível em: <http://jornalismojunior.com.br/o-lado-obsкуро-das-producoes-cinematograficas/>. Acesso em: 10 jun. 2022.

NOGUEIRA, Renata N. *Propaganda ideológica no cinema: análise comparativa dos filmes Um Homem com uma Câmera, de Dziga Vertov, e O Triunfo da Vontade, de Leni Riefenstahl*. 2004. 88 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação – Habilitação em Publicidade e Propaganda) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11422/581>. Acesso em: 02 abr. 2022.

OLIVEIRA, Roberto A. de. *Cinema Político Italiano: Entretenimento e Civismo*. Disponível em: <https://cinemaitalianorao.blogspot.com/2018/08/cinema-politico-italiano-entretenimento-e-civismo/>. Acesso em: 10 jun. 2022.

PRUDENZI, Angela; RESEGOTTI, Elisa. *Cinema Político Italiano: Anos 60 e 70*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

THOMPSON, John B. *Ideologia e Cultura Moderna*. Petrópolis: Editora Vozes, 1995.

ZIZEK, S. *O estrangeiro descafeinado*. *La Stampa*, 14 nov. 2011. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br>noticias>502857-o-estrangeiro-descafeinado-artigo-de-slavoj-iek>. Acesso em: 20 abr. 2022.

ZIZEK, S. **Identidades vazias**. 2022. Disponível em: <http://slavoj-zizek.blogspot.com.br>. Acesso em: 25 abr. 2022.

RESENHA

SEREZA, Haroldo Ceravolo. *O naturalismo e o naturalismo no Brasil. Questões de forma, classe, raça e gênero no romance brasileiro do século 19*. São Paulo: Alameda Editorial, 2022.

POR LEONARDO MENDES.¹

Palavras-chave: Naturalismo; Romance brasileiro; século 19.

Keywords: Naturalism; Brazilian novel; 19th century.

O aparecimento de *O naturalismo e o naturalismo no Brasil. Questões de forma, classe, raça e gênero no romance brasileiro do século 19*, de Haroldo Ceravolo Sereza, publicado este ano pela Alameda Editorial, marca um novo momento de compreensão do movimento naturalista entre nós. A motivação para a tese de doutorado (defendida na USP em 2012) que deu origem ao livro foi a constatação do autor de que a crítica disponível de *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, não fazia justiça ao romance. Isso parece estranho de dizer, porque se trata de uma obra reconhecida, destacada nas histórias da literatura brasileira, cobrada nos vestibulares, adaptada ao cinema, em contínua reedição. Todos aprovamos *O cortiço*. Ou não? De fato, quando lemos a crítica canônica ao romance, notamos que ela o celebra como “retrato de uma época” (o realismo), mas condena sua concepção de homem e de arte (o naturalismo), que é a espinha dorsal. É a opinião de Lucia Miguel Pereira, que, repetindo o antecessor José Veríssimo, foi essencialmente repetida pela historiografia posterior: *O cortiço* é um bom romance, apesar do naturalismo. Como nota o Autor, de tal modo essa ideia pegou, que “afastar-se do naturalismo” virou uma virtude de obras posteriores. O livro parte, portanto, do

¹ Doutor em Teoria Literária, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Endereço institucional: Rua Dr. Francisco Portela, 1470 – Patronato CEP 24435-005 - São Gonçalo – RJ. E-mail para correspondência: leonardomendes@utexas.edu.

entendimento de que havia um problema com o naturalismo na história da literatura brasileira – havia um veto –, que ele vinha do século 19, não foi abalado pelo modernismo e podia ser detectado na leitura ainda hegemônica do movimento, no século 21. O ponto de partida de que *O cortiço* era mal compreendido logo se transforma na constatação de que todo o naturalismo foi mal compreendido no Brasil.

Para compreender a dinâmica do veto e propor novas leituras do movimento, o livro é dividido em três partes. Na primeira, que corresponde à quase metade do volume, o Autor situa o naturalismo no contexto internacional e faz a revisão da historiografia canônica do naturalismo no Brasil. Na parte internacional, relê prefácios e textos estrangeiros fundadores, retoma os projetos de Zola e dos irmãos Goncourt e confronta o advento da estética em outras histórias nacionais do movimento, como na Espanha e nos Estados Unidos. Isso lhe permite pôr sob suspeição um lugar-comum da crítica canônica, a noção de “atraso cultural”, de que as ideias e os livros chegam atrasados ao Brasil ou estão “fora do lugar”. Como mostra o Autor, o debate sobre o naturalismo ocorreu ao mesmo tempo na França, no Brasil e em Portugal, tendo ele sido a literatura dominante nesses países nas décadas de 1880 e 1890, quando foi um fenômeno de literatura de massa. Além disso, o mesmo “viés antinaturalista” da história do naturalismo no Brasil é detectável na leitura de Lukács do movimento. O Autor retoma o debate sobre o lugar da descrição no romance naturalista, que é a principal censura do crítico húngaro à estética, revisita as opiniões sobre a questão em Adorno e Barthes, e, apoiado em Jacques Rancière, redimensiona o propalado excesso descritivo naturalista como um “efeito de igualdade” que permite incluir na literatura sujeitos marginalizados e até então sem representação literária, expressando uma nova democracia, mesmo que não se confundisse com uma democracia política.

O problema com o naturalismo é, portanto, um fenômeno internacional e, como tal, aparece no Brasil. O livro passa em revista as opiniões sobre o naturalismo

de José Verissimo, Machado de Assis, Araripe Junior, Silvio Romero, Ronald de Carvalho, Otto Maria Carpeaux, Lucia Miguel Pereira, Nelson Werneck Sodré, Alfredo Bosi, Antônio Candido, Flora Sussekind, entre outros, para desmontar lugares-comuns da tradição crítica, sem deixar de reconhecer seus méritos. Ao contrário do que propõem, nunca houve adesão cega dos escritores naturalistas ao discurso científico. Além disso, há nessa historiografia uma condenação moralista ao movimento, à diversidade sexual, ao corpo e à fisiologia. A associação do naturalismo a uma perspectiva de viés racista, positivista, opressor e politicamente conservador, que está na historiografia e ainda hoje aparece em análises de obras naturalistas (nos Estudos Queer, por exemplo), obscurece a não adesão do movimento ao projeto de poder dominante, sendo, ao contrário, como propõe o Autor, dotado de “vocação minoritária, ‘gauche’, simpática aos setores mais prejudicados pelos movimentos de moderniza o conservadora do capitalismo brasileiro” (p. 37). Por isso, escapa   crítica can nica a importância do aparecimento de protagonistas negros com consciência de si, como Bertoleza, de *O cortiço*, e Amaro, em *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha, que seriam uma contribui o específica do naturalismo brasileiro ao movimento internacional, colocando em debate o latifúndio escravista e o preconceito de raça, gênero e classe, num país de mentalidade ainda escravocrata e patriarcal, a despeito da adesão ocasional a pautas racistas e eugenistas.

Ainda na primeira parte, o livro adensa o debate com dois capítulos dedicados a Machado de Assis e sua rela o com o realismo-naturalismo. Compreender essa rela o é importante porque, ao mesmo tempo em que o escritor é retratado pelos manuais escolares como um inaugurador do realismo no Brasil, ele é celebrado pela crítica universitária como seu principal opositor. A confusão deriva da conhecida afirmativa de que a publica o, em 1881, de *O mulato*, de Aluísio Azevedo, e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, marca o início do realismo no Brasil, sem explicar as diferenças entre as obras. A imprecisão revela

a elasticidade semântica do termo “realismo”, que podia ser sinônimo de “naturalismo”, designar um movimento à parte, ou ainda uma tendência trans-histórica. Quando designava um movimento próprio, com seus temas e métodos, o naturalismo era geralmente visto como um realismo exagerado ou rebaixado. O Autor revisita a crítica de Machado de Assis ao “realismo” no ensaio “Instinto de Nacionalidade” e na famosa crítica a *O primo Basílio*, assim como detecta em *Iaiá Garcia* indícios do mesmo debate, em preparação para *Memórias póstumas*, que entende como o primeiro livro de um projeto realista concorrente (e afinal triunfante) ao naturalismo zolista no Brasil, como comprova a dominância de Machado e dos estudos machadianos nas academias, nas faculdades de Letras e no mercado livreiro. Conclui que “realista” é a melhor palavra para definir a obra de Machado pós-1881. *O mulato* seria “naturalista”, mas não estaria errado chamá-lo de “realista”.

Nas duas partes seguintes, o livro traz sete ensaios sobre o romance naturalista brasileiro nos quais demonstra o potencial inclusivo das obras. Isso é feito sem negar que a ousadia temática não raro esbarrava num discurso moralizante e que a vontade de denunciar o sofrimento dos excluídos ao mesmo tempo criava e afirmava padrões de dominação. Em *O cortiço*, a acumulação e o sucesso comercial dependem de crimes cometidos pelo agente capitalista, o imigrante português João Romão, em especial a expropriação e descarte da escrava Bertoleza, que emerge, na análise do Autor, como a protagonista do romance. O retrato do capitalismo brasileiro como um sistema desumano e criminoso de nascença seria um fator da popularidade e permanência do romance. Além disso, o ponto de vista fisiológico permitiu a entrada do sexo na prosa naturalista, que foi por isso acusada de pornográfica nas Américas e na Europa. O mesmo discurso que controla (ou deseja controlar) o sexo o difunde. Como fenômeno de literatura de massa, o naturalismo disseminou o sexo e a diversidade sexual para plateias mais amplas, num discurso que aprisionava, mas também libertava. Daí o retrato simpático à homo-

afetividade em *Bom-Crioulo* e em *O cortiço* (até então não se vira retrato tão “natural” de sujeitos gays fora da literatura libertina), a despeito de comentários condenatórios dos narradores. Do mesmo modo, no retrato da mulher, se é certo que o personagem da “moça histérica” significava a vontade de controlar a sexualidade feminina, também potencializava o personagem da “mulher liberada”, como *Lenita*, a protagonista de *A carne*, de Júlio Ribeiro. Para o Autor, a resistência da tradição crítica à personagem (que “cura” sua histeria e “compra” um marido), acusada de “inverossímil” por Lucia Miguel Pereira (não haveria uma mulher tão culta e livre no interior de São Paulo em 1880), mascara a não aceitação da mulher dona de seu corpo e de suas ideias.

O livro de Haroldo Ceravolo Sereza marca um novo momento de compreensão do naturalismo, porque mostra como o “viés antinaturalista” da historiografia canônica do naturalismo no Brasil se apoia em considerações estéticas (em “questões de forma”) para encobrir preconceitos de classe, de raça e de gênero. O problema com o naturalismo na tradição crítica, a escassez de estudos e mesmo o apagamento de obras naturalistas do passado (como *O aborto*, de Figueiredo Pimentel), que deu origem ao problema da tese, expressaria, então, um veto aos pobres, aos trabalhadores, aos negros, aos gays e às lésbicas, aos mestiços e às mulheres donas de seu corpo e de suas ideias. Como sugere o Autor, aceitar o realismo (de *O cortiço*), mas não o naturalismo, significa aceitar os marginalizados como sujeitos históricos, mas não como produtores de arte. Fica como convite para voltar ao naturalismo oitocentista e reler os romances com a mesma “acuidade e liberdade”.

DO ESTUDO DAS PALAVRAS AO ESTUDO DAS COISAS

CHARLES SOULIÉ.¹

CAPÍTULO DO LIVRO DE CHRISTOPHE CHARLE E LAURENT JEAN-PIERRE, *LA VIE INTELLECTUELLE EN FRANCE, II, DE 1914 À NOS JOURS*, P. 470-477, SEUIL, 2016.

Tradução: Jefferson Agostini Mello².

Se no século 19 as principais figuras intelectuais vinham do mundo literário ou do mundo jurídico, a segunda metade do século 20 é dominada por autores oriundos cada vez mais do mundo acadêmico literário, onde se desdobram múltiplos conflitos entre disciplinas, faculdades e projetos intelectuais. Em razão da forte politização do mundo universitário, essas lutas se encontram direta ou indiretamente em certas polêmicas da esfera cultural e midiática. Após o conflito dos anos 60, entre os antigos e os modernos dos anos 1960, seguem, sem que este desapareça, novos debates entre as várias concepções de modernidade acadêmica, que reduzem um pouco mais ainda a autonomia conquistada à época das reformas universitárias da Terceira República.³

Um mundinho voltado essencialmente ao passado

Para avaliar o peso respectivo das diferentes disciplinas de letras e ciências humanas após a Segunda Guerra, pode-se partir do *Anuário da Educação Nacional*, de 1949. Na ordem hierárquica das academias, universidades, a de Paris, com a Sorbonne, fica em primeiro plano. Em seguida, no âmbito de cada faculdade de

¹ Professor de Sociologia da Universidade de Paris VIII. E-mail: charles.soulie@wanadoo.fr.

² Professor de Literatura e Cultura da Escola de Artes, Ciências e Humanidades e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais da USP. E-mail: jefferson@usp.br.

³ Regime republicano que vigorou, na França, de 1870 a 1940. Nota do tradutor.

letras, a filosofia está no topo, seguida da literatura francesa, dos estudos greco-latinos, da história e da geografia, com as línguas fechando a publicação. Essa hierarquia simbólica reproduz a ordem de antiguidade e legitimidade herdada do século 19.

À época, o núcleo das faculdades de letras é, pois, constituído pelas letras propriamente ditas, com o latim e o grego no centro, cujos professores são, aliás, em maior número do que os de literatura francesa. Língua de igreja e da tradição humanista, o latim ainda possui um papel-chave na hierarquia das fileiras do ensino secundário, meio século depois da “querela da nova Sorbonne”.⁴ Uma das funções culturais tradicionais das faculdades de letras é a de conservar e transmitir às novas gerações a herança clássica das antigas humanidades, por meio da formação e da certificação dos docentes dos colégios⁵ e dos liceus⁶. Exprime-se, então, toda uma relação com o passado – e, logo, uma relação consigo –, mas também com a produção de si que remete às funções sociais e políticas da literatura “francesa” e da história e da geografia “da França”, na construção da identidade nacional.

⁴ Trata-se de uma série de polêmicas que ocorrem na França, entre 1909 e 1911, relativas ao ensino e às orientações científicas da área de letras da Sorbonne, refundada pelos republicanos. As polêmicas opõem os guardiões de uma forma de ortodoxia cultural, em que o latim ganha o primeiro lugar na seleção das elites, aos modernistas, favoráveis a uma abordagem mais positivista que daria mais lugar, sobretudo, às novas disciplinas do período (sociologia, psicologia). Esse conflito era também um conflito político, opondo os membros da Ação Francesa e os anti-dreyfusards (contrários a Dreyfus, no famoso caso envolvendo o capitão Alfred Dreyfus) à esquerda republicana da época.

⁵ Unidade de ensino com classes que seriam equivalentes ao do nosso ensino básico, do 1.º ao 9.º anos. Nota do tradutor.

⁶ Unidade de ensino com classes que seriam equivalentes ao nosso ensino médio. Nota do tradutor.

Evolução das faculdades de letras e ciências humanas na França de 1949 a 2014

	1949	(em %)	1967	(em %)	1984	(em %)	2014	(em %)
Latim, Grego	73	13,9%	308	8,3%	401	5,5%	329	2,1%
Literatura Francesa	56	10,6%	607	16,4%	879	12,2%	1036	6,7%
Linguística	17	3,2%	75	2%	335	4,6%	798	5,2%
Literaturas Comparadas	6	1,1%	81	2,2%	168	2,3%	223	1,4%
Grupo Letras	152	28,9%	1071	28,9%	1783	24,5%	2386	15,4%
História Antiga, Medieval, Arqueologia, História da Arte	67	12,7%	254	6,9%	429	5,9%	811	5,2%
História Moderna e Contemporânea	48	9,1%	312	8,4%	560	7,7%	1126	7,2%
Grupo História	115	21,9%	566	15,3%	989	13,6%	1 937	12,5%
Geografia	48	9,1%	358	9,7%	545	7,5%	903	5,8%
Planejamento Territorial	/	/	/	/	106	1,4%	275	1,8%
Grupo Geografia	48	9,1%	358	9,7%	651	8,9%	1178	7,6%
Filosofia	56	10,6%	225	6,1%	330	4,5%	400	2,6%
Psicologia	8	1,5%	224	6,1%	404	5,5%	1350	8,7%
Sociologia	5	1%	95	2,6%	289	4%	924	6%
Antropologia	3	0,6%	16	0,4%	78	1%	207	1,3%
Epistemologia, História das Ciências	/	/	/	/	44	0,6%	92	0,6%
Grupo Filosofia	72	13,7%	560	15,1%	1145	15,7%	2973	19,2%
Inglês	40	7,6%	528	14,3%	1 097	15%	1783	11,5%
Alemão	36	6,8%	177	4,8%	421	5,8%	466	3%
Línguas Romance	31	5,9%	302	8,1%	521	7,1%	1023	6,6%
Línguas Regionais	9	1,7%	6	0,2%	15	0,2%	58	0,4%
Eslavo	7	1,3%	63	1,7%	127	1,7%	136	0,9%
Línguas Diversas	16	3%	62	1,7%	104	1,4	435	2,8%
Grupo Línguas	139	26,4%	1138	30,7%	2285	31,3%	3901	25,2%
Ciências da Educação	/	/	/	/	170	2,3%	669	4,3%
Informação, Comunicação	/	/	/	/	119	1,6%	817	5,3%
Artes	/	/	/	/	94	1,3%	700	4,5%
STAPS (Ciências e Técnicas das Atividades Físicas e Desportivas)	/	/	/	/	18	0,2%	834	5,4%
Grupo Pluridisciplinar	/	/	/	/	401	5,5%	3020	19,5%
Diversos, Teologia	0	0%	9	0,2%	35	0,5%	55	0,4%
Total Geral	526	100%	3702	100%	7289	100%	15450	100%

Fontes: Para 1949, Ministério da Educação Nacional, *Annuaire de l'Éducation nationale*, 1949. Para 1967, Sindicato Autônomo, *Annuaire des facultés des lettres et sciences humaines*, 1967. Para 1984, Antoine Prost et Jean-Richard Cytermann, "Une histoire en chiffres de l'enseignement supérieur en France", *Le Mouvement social*, n° 233, octobre 2010, p. 41-42. Para 2014, Secretaria de Estado para o Ensino Superior, setor DGRH, A1-1. Cálculos e recodificações sob nossa responsabilidade.

População: professores adjuntos e titulares (com a exceção dos não efetivos).

Porém, essa orientação privilegiada em direção ao passado, fundada essencialmente no estudo de um panteão de autores canonizados e do arquivo, tende a se enfraquecer, sobretudo, a partir do desenvolvimento de disciplinas com vistas mais práticas, como a linguística/fonologia, a geografia e as línguas. Assim, a partir de 1949, o vasto continente de línguas vivas aglutina mais de um quarto dos professores efetivos, quer dizer, duas vezes mais do que as línguas "mortas". E o alemão, com 36 professores, quase se aproxima do inglês (40).

Com efeito, a universidade francesa de então é um mundinho contando com nada mais do que 500 docentes titulares em letras. Trata-se de um meio de interconhecimento fortemente integrado, dominado pelos mandarins parisienses, todos homens, e muito ligados ao ensino secundário, no qual quase todos ensinaram um certo tempo, antes dos seus doutorados. É uma corporação gerontocrática extremamente hierarquizada, regulada pela tradição, pelas relações quase feudais de pessoa para pessoa totalmente compatíveis com um liberalismo acadêmico de grandes senhores, e mergulhada em uma temporalidade lenta perfeitamente simbolizada pela lenta elaboração do doutorado de Estado, "obra-prima" que abre o acesso do aprendiz ao mestre, como nas corporações de antigamente. Esse mundo de anteontem, de antes de 1968, perdura, notadamente,

por meio das relações pessoais de eleição/filiação que mesmo a geração de 1968 pode manter com alguns de seus professores formados à moda antiga.⁷

Corre, camarada, o velho mundo está atrás de ti⁸

No entanto, as faculdades de letras não esperam maio de 1968 para se transformar. Por exemplo, as graduações em letras modernas e psicologia datam de 1947 e em sociologia, história da arte e arqueologia, de 1958. No mesmo ano, as faculdades de letras são rebatizadas de “faculdades de letras e ciências humanas”. Durante o período 1949-1967, e para fazer frente ao crescimento demográfico estudantil, os efetivos de docentes se multiplicam por mais de 7, enquanto que os estudos greco-latinos, a história (especificamente a antiga e a medieval), assim como a filosofia, perdem terreno para a literatura francesa e comparada, para a história moderna e contemporânea, para a psicologia, para a sociologia e, finalmente, para as línguas (mais particularmente para o inglês).

A parte relativa ao grupo das letras segue surpreendentemente estável durante esse período, o que esconde uma mudança em proveito da literatura francesa (e comparada) e em detrimento dos estudos greco-latinos: as letras “modernas” suplantam aos poucos as letras “clássicas”, para acompanhar as reformas do ensino secundário. Ao mesmo tempo, no âmbito do campo intelectual, essa modernização vai ao encontro da visibilidade crescente das ciências humanas e sociais modernas, ilustrada pela famosa querela de 1966 entre Roland Barthes e Raymond Picard a propósito da “nova crítica” e das leituras antagonistas de Racine⁹.

⁷ Ver alguns testemunhos, sobretudo os de Michelle Perrot, Maurice Agulhon, Georges Duby a propósito de Ernest Labrousse, Charles-Edmond Perrin, em Pierre Nora, *Essais d'Égo-histoire*, Paris, Gallimard, 1985.

⁸ Esse subtítulo faz referência a um slogan de maio de 68. Nota do tradutor.

⁹ Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Le Seuil, 1963; Raymond Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris, J.J. Pauvert, 1966.

No período, a principal função social das faculdades de letras e ciências humanas é a de produzir docentes para o ensino secundário. Daí a dependência muito forte de seus programas aos deste nível de ensino e o papel-chave dos concursos de ingresso (Agrégação e CAPES). E é notadamente contra o jugo pesado do “todo-poderoso império do meio”, segundo Lucien Febvre, que se insurgem os docentes modernistas dos anos 1960, eles mesmos absorvidos pelo grande impulso de modernização da sociedade francesa. Assim, é possível ler a história dessas faculdades como a de sua lenta dissociação do ensino secundário.

Essa autonomização já opera sob o signo da ciência e de uma modernidade conquistadora, desejosa de substituir “o estudo das coisas” pelo “das palavras”, para recuperar a famosa expressão de Diderot. De fato, a ascensão das ciências humanas e sociais modernas vira do avesso o magistério humanista das disciplinas letradas e, ao mesmo tempo, renova profundamente seu arsenal interpretativo. Em um período de secularização acelerada, essa ascensão vem acompanhada da difusão do estruturalismo, da linguística, do marxismo, da psicanálise, da psicologia experimental, etc., sob a bandeira do que, de maneira bastante reveladora, alguns chamarão de “anti-humanismo teórico”. De modo geral, assiste-se, por volta de 1968, ao reencontro de um momento de criatividade intelectual excepcional dando lugar à produção de sínteses críticas produzidas, paradoxalmente, por professores formados na universidade à moda antiga, mas em ruptura com ela, e um movimento social, cultural e político profundo de forte tonalidade subversiva.

No ensino secundário¹⁰, a aspiração à cientificidade corresponde igualmente à ascensão da carreira científica em detrimento da literária, e depois, nos anos 1970, à invenção de uma terceira via entre as letras e as ciências, a carreira econômica e social, solidária, também, a uma abertura crescente ao “mundo contemporâneo” e, portanto, a uma ruptura com o fechamento na torre de marfim acadêmica. Com a recomposição da paisagem universitária pela lei Edgar Faure,

¹⁰ O termo, no original, “enseignement secondaire”, engloba o “collège” e o “lycée”, isto é, o correspondente aos nossos fundamental 2 e ensino médio. Nota do tradutor.

as universidades literárias, além de renovar profundamente seus programas, abrir-se a novos objetos, a outros métodos (linguística, informática, psicanálise, abordagens estatísticas), tornam-se muito mais permeáveis à “demanda social” e “política”. E essas transformações, tanto da cultura acadêmica quanto da inscrição social das universidades, acompanham-se, através de um conflito geracional intenso, de um questionamento mais ou menos veemente da relação de dominação pedagógica tradicional. Instaura-se uma nova relação com o saber, mais pragmática e menos reverencial às hierarquias culturais tradicionais (surge então a crítica iconoclasta ao fetichismo letrado e o tema da “caixa de ferramentas conceituais”, que, em seguida, ganhará fama), que valoriza sobretudo as capacidades de pesquisa, de invenção, de adaptação, com a extensão do modelo do seminário, do colóquio, das mesas-redondas.

Profissionalização e virada administrativa

É difícil avaliar até onde vai o período pós-maio 68. Um fato, entretanto, é revelador: a expansão do corpo docente universitário para, brutalmente, a partir de 1973-1974, e só é retomada ao final dos anos 1980, para responder à política de 80% de aprovação no exame do *baccalauréat*.¹¹ O contexto social e econômico de então é marcado pela expansão contínua do desemprego, sobretudo das novas gerações, mesmo diplomadas. De onde o desenvolvimento rápido dos diplomas profissionalizantes tipo DESS.¹² e, em seguida, do mestrado profissional. Eles são encontrados, particularmente, nas disciplinas recentes e mais aplicadas, como a psicologia, a sociologia, as ciências da educação, a comunicação, o urbanismo,

¹¹ Ou BAC, exame nacional francês, feito no final do lycée, correspondente ao nosso ensino médio, que permite aos aprovados pleitear o ensino superior. Nota do tradutor.

¹² Trata-se do Diploma de Estudos Superiores Especializados, que visava à inserção profissional no mercado de trabalho. Foi interrompido em 2005. Nota do tradutor.

etc., assim como nos estabelecimentos periféricos. Esse movimento é contemporâneo, também, de uma feminização do corpo docente, da multiplicação das IUT,¹³ e de uma regionalização crescente do ensino superior.

Nesse novo contexto, o número de professores-pesquisadores dobra entre 1984 e 2014, mas a parte relativa ao grupo de letras baixa em 10% (vai de 24,5% a 15,4%), e apenas a linguística consegue, no começo do período, defender suas posições. Apesar de um certo respaldo popular (multiplicação dos “cafés filosóficos”, das universidades populares, dos periódicos específicos, etc.), ocorre o mesmo com a filosofia, enquanto que as novas disciplinas dos anos 1960 seguem avançando. As disciplinas canônicas continuam, assim, a declinar (latim/grego perdendo efetivos), o que alimenta uma deslegitimação e uma rejeição crescentes da cultura literária em um contexto geral marcado pela crise da imprensa, pelas dificuldades da edição em ciências humanas e pelo surgimento de uma cultura popular mundializada favorecida pelo desenvolvimento dos novos meios eletrônicos de comunicação. Essas mudanças morfológicas são contemporâneas de um “retorno do sujeito”, do “sentido”, da “ética” e, *in fine*, da religião. Tal coincidência alimenta um discurso de lamentação filosófico-literário que se apega ao modelo do intelectual generalista (e “culto”) contra a figura onipresente na mídia do “especialista” ou do “expert”.

De fato, a verdadeira novidade acadêmica do fim do século 20 reside na expansão fulgurante do grupo dos estudos pluridisciplinares especializados em objetos e em áreas valorizados pela demanda social (a educação, as artes, o esporte, o urbano, a comunicação, o patrimônio, etc.). Em 2014, esse grupo já aglutina cerca de 20% dos docentes pesquisadores, ultrapassando até mesmo os efetivos do grupo filosofia. Dado um processo de obsolescência acelerado dos quadros disciplinares, as disciplinas modernas dos anos 1960 estão, por sua vez, em vias de serem relativizadas pelas recém-chegadas. O termo disciplina é, aliás, inapropriado para designar essas novas áreas com finalidades bastante instrumentais, em regime

¹³ Institutos Universitários Tecnológicos. Nota do tradutor.

epistemológico por definição relativista e particularmente disperso. O desenvolvimento delas responde às demandas de formação, de expertise, de um saber de mercado para um mercado do saber, mas também de reflexão, de teorização (eventualmente crítica, especialmente em artes), emanando de lugares socioprofissionais variados geralmente exteriores ao ensino. Em favor da segunda massificação universitária, o aprofundamento da virada pragmática e presentista dos anos 60/70 se confirma e se prolonga, por vezes, em virada administrativa.

Em matéria de pesquisa, essa virada é acompanhada da hibridização, ou melhor, da balcanização disciplinar. Ao fim de um processo de especialização crescente, a mudança se encontra, em seguida, no âmbito de cada disciplina, o que bloqueia qualquer possibilidade de síntese. Tal estilhaçamento se alimenta, também, do desenvolvimento da pesquisa contratual, assim como do crescimento contemporâneo dos laboratórios de ideias (*think tanks*). Nesse novo tipo de equipe, a pesquisa, que é financiada, é, antes de tudo, guiada pelos problemas práticos, mais do que por questões “intelectuais”, ou disciplinares, percebidas essas como muito “cafonas”, ou “pouco sexys”, por financiadores cujas exigências sociopolíticas predeterminam, antecipadamente, e cada vez com mais força, os objetos de pesquisa, sob a forma de editais pré-direcionados.

Contrarrevolução empresarial e redução à insignificância política

Certamente, essas mudanças permitem compreender melhor as reações diferenciais das disciplinas, mas também das instituições universitária, à contrarrevolução empresarial atual. Inspirando-se no modelo do empreendedorismo, esta visa, notadamente, a submeter a universidade, de maneira crescente, à demanda social e profissional externa e a reduzir, na mesma medida, sua autonomia científica. Em prol da segunda massificação, e em um contexto de concorrência generalizada entre os estabelecimentos, entre os universitários – que vê, sobretudo, crescer

o fosso que separa tanto os estabelecimentos quanto os “operários universitários” dos pesquisadores com forte visibilidade midiática –, as faculdades de letras e ciências humanas abriram-se largamente àquela demanda, rompendo definitivamente com o ensino secundário. Mesmo que estejam reduzidas a uma certa insignificância política e cada vez mais deixadas de lado, na produção de uma espécie de “ponto de honra espiritualista” – para falar como Marx –, as disciplinas tradicionais continuam ainda, em razão, principalmente, da histerese do *habitus* acadêmico, a usufruir de uma certa legitimidade intelectual no âmbito do mundo escolar e acadêmico e a buscar ganhos de distinção não negligenciáveis em certas mídias de nicho.

Bibliografia

Pierre Bourdieu, *Homo academicus*, Paris, Minuit, 1984.

Christophe Charle, *La République des universitaires 1870-1940*, Paris, Seuil, 1994.

Wolf Lepenies, *Les Trois cultures. Entre science et littérature, l'avènement de la sociologie*, Paris, MSH, 1990.

Marie-Pierre Pouly, *L'“esprit” du capitalisme et le corps des lettrés. L'inscription scolaire de l'anglais et sa différenciation. XIX^e-XX^e siècle*, doctorat de sociologie, École des Hautes Études en Sciences Sociales, décembre 2009.

Charles Soulié (dir.), *Un mythe à détruire? Origines et destin du Centre universitaire expérimental de Vincennes*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2012.