


Thiago Pondé
Aline Carvalho

TropiFagia

comendo o
país tropical



The background features abstract, organic shapes in shades of yellow, green, and orange. A hand is visible at the bottom left, holding a brush that has just finished painting a green line across the page. The overall aesthetic is vibrant and artistic.

O neologismo “tropifagia” é um exercício conjunto de sentir e pensar o Brasil no século XXI. O encontro dos autores no Circuito Universitário de Cultura e Arte (CUCA) da União Nacional dos Estudantes (UNE) inicia um processo criativo impulsionado por inspiradoras trocas com Gilberto Gil, Jorge Mautner e diversos agentes culturais, perpassando suas trajetórias pessoais e coletivas ao longo dos últimos dez anos, que culmina com este livro.

Esta publicação é uma imersão acadêmica experimental composta por ensaios memoriais, conversações, escritas, e a memória da Cena Tropifágica, uma iniciativa artística que gerou o acervo multilinguagem *Comendo o País Tropical* (2016). Campos como cultura brasileira, teoria estética, filosofia da arte, política cultural, diversidade, redes e ativismos contemporâneos são abordados nas páginas seguintes, em busca de sinais e indícios que apontem caminhos para a vida brasileira.

É urgente e necessário disputar narrativas de Brasil, em diálogo constante com referências artísticas, culturais e históricas de nosso país. É um ato de resistência ao cenário atual no qual vivemos. Este livro incentiva corações e mentes tropifágicas a continuarem colocando no mundo seus mais criativos projetos e utopias. A pujante criatividade de nossa cultura e de nossa arte estão vivíssimas, atuando para nos manter altivos e resilientes no presente e esperando-nos com avidez nas esquinas adiante do futuro.



TropiFagia

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor

João Carlos Salles Pires da Silva

Vice-reitor

Paulo Cesar Miguez de Oliveira

Assessor do Reitor

Paulo Costa Lima



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Diretora

Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

Conselho Editorial

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Niño El Hani

Cleise Furtado Mendes

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

Maria do Carmo Soares de Freitas

Maria Vidal de Negreiros Camargo

Thiago Pondé
Aline Carvalho

TropiFagia

comendo o
país tropical

Salvador
EDUFBA
2020

2020, Autores.
Direitos para esta edição cedidos à Edufba.
Feito o Depósito Legal.

*Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990,
em vigor no Brasil desde 2009.*

Capa e projeto gráfico
Gabriela Nascimento

Revisão
Cristovão Mascarenhas

Normalização
Sandra Batista

Sistema Universitário de Bibliotecas - UFBA

Pondé, Thiago.

Tropifagia : comendo o país tropical / Thiago Pondé, Aline Carvalho. - Salvador :
EDUFBA, 2020.
340 p.

ISBN 978-65-5630-018-4

1. Cultura - Brasil. 2. Características nacionais brasileiras. 3. Política Cultural. 4. Arte.
5. Estética. I. Carvalho, Aline. I. Título.

CDD – 306

Elaborada por Jamilli Quaresma CRB-5: BA-001608/O

Editora afiliada à



EDITORA DA UFBA

Rua Barão de Jeremoabo s/n - Campus de Ondina
40170-115 - Salvador - Bahia Tel.: +55 71 3283-6164
www.edufba.ufba.br
edufba@ufba.br

*Aos que vieram antes, abrindo os caminhos
Aos que virão depois, colhendo os frutos.*

Agradecimentos

Aos Professores Leonardo Boccia, Edilene Matos, Milton Campos, José Rios, Ivana Bentes, Natalia Coimbra, Ana Enne, Marildo Nercolini e Adilson Cabral pelas contribuições a nossa trajetória de formação como pesquisadores e visões apresentadas nesta publicação.

À nossa família nuclear e amigos mais próximos pela compreensão, parceria e respeito. Um agradecimento mais que especial à Nina La Croix, a parceira mais próxima nessa aventura tropifágica.

Aos agentes que transitaram pela Cena Tropifágica e foram cruciais direta ou indiretamente para a sua concepção e ações: Gilberto Gil, Jorge Mautner, Luiz Galvão, Alessandra Stropp, Cássia Olival, Dominique Thomaz, Rafael Pondé, Silas Giron, Rubens Leite, Maurício Chiari, Marcos Odara, Juninho Duvallé, Mariella Santiago, Karla da Silva, Edson Big, Fernanda Souza, Getúlio Mac Cord, Hebert Sobral, Ismael Fagundes, Larissa Uerba, Lucas Vinícios, Corisco Dub, Pedro Jatobá, Roberto Leite, Tico Marcos, Bianca Toledo, Manuela Sena, Paulo Giron, Sol, Illa Benício, Clarissa La Croix, Jerônimo Sodré, Jarbas Bittencourt, Fellipe Redó, Rafael Buda, Alexandre Santini, Nativa Yawanawá, Thiago Vinícios (*in memoriam*), Breno Chagas, Isaura Tupiniquim, Ian Cardoso, Marcos Marinho, Ana Paula Vasconcelos, Ana Paula Albuquerque, Ana de Oliveira, Renata Hasselman, Marcos Sampaio, Mônica Teixeira, Angela Marques, Rosa Aurich, Giselle Galvão, Natália Arjones, Taylla de Paula, Ítalo Silva, Alexandrina Santana, Carol Spork, Aline Miranda, Daiane Ramos e Monica Ramalho.

Às entidades, coletivos, e às instituições: Editora da Universidade Federal da Bahia (Edufba), Universidade Federal da Bahia (UFBA), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Universidade Federal Fluminense (UFF), Universidade Federal do Pará (UFPA), Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb), Centro de Culturas Populares e Identitárias (CCPI), Circuito Universitário de Cultura e Arte (CUCA) da União Nacional dos Estudantes (UNE), Cine-Teatro Solar Boa Vista, Centro de Cultura Camilo de Jesus Lima, Fanfarra das Artes, Rede Iteia de Cultura, Arte e Informação (iTEIA), Som das Comunidades, Balé Jovem de Salvador, Gaia Jovem, Urucum/Vale de Luz, a.casa, Agência de Redes para Juventude, Observatório de Favelas, Comunidade Horto Florestal, Estudos Interdisciplinares de Comunidades e Ecologia Social (Eicos) da UFRJ, Secretaria de Cultura (Secult) do Estado da Bahia, Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa (Secec) do Rio de Janeiro, Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura/UFBA), Mídia Ninja e Fora do Eixo e o bloco Tarado ni Você.

Por fim, deixamos ainda um agradecimento a todos que fizeram parte das iniciativas e contextos citados nas páginas seguintes. E a você, leitora e leitor, sem os quais não haveria o diálogo que aqui estamos propondo.

Sumário

PREFÁCIO ... 13

Leonardo Boccia

PRÓLOGO ... 19

ENSAIOS MEMORIAIS

Fanfarra, favela e sertão ... 35

Imersões artísticas parentais e atemporais ... 53

Performances carnavalescas ... 65

Desfrute-ser: uma jornada do ser em ação ... 79

CONVERSAÇÕES

A pauta do artista é uma folha em branco ou o pontapé tropifágico ... 105

A amálgama criativa brasileira ... 119

Visões tropifágicas ... 133

ESCRITAS

TROPIFAGIA

Comendo o país tropical ... 161

Entre trópicos e tópicos ... 164

“Só me interessa o que não é meu”: brevíssimas reflexões ... 166

Se me dá licença ... 167

ESTÉTICA

Declamação estética em prosa ... 175

Uma visão panorâmica da estética colonial: a construção da disciplina filosófica ... 177

Horizontes estéticos transversais e a existência dos trópicos ... 187

CULTURA

Diversidade Cultural em debate ... 199

Políticas contraculturais no Brasil ... 210

Por uma sinergia da diversidade: Pesquisa-ação participativa na rede de Pontos de Cultura no Brasil ... 227

REDES

Indignados globais por uma cultura política digital ... 239

Ciberativismo 3.0: internet como ambiente, demanda e ferramenta ... 249

Ciência, política e espiritualidade: uma abordagem ecofeminista ... 261

Afeto, memória e resistência: dez anos depois ... 275

MEMÓRIA DA CENA TROPICIFÉGICA ... 282

DEPOIMENTOS ... 315

EPÍLOGO-MANIFESTO ... 321

REFERÊNCIAS ... 325

ÍNDICE ONOMÁSTICO ... 339

Prefácio

DAEMONES DE LIVRAMENTO

Leonardo V. Boccia

Em 1970, Berlim ocidental era uma ilha ao norte da Alemanha oriental. Para sair do território controlado pelos russos, os habitantes da então Berlim ocidental viajavam de carro ou de trem – mais de 300 quilômetros – até a fronteira com a Alemanha ocidental, passando por kafkianos controles de ativos militares russos à procura de clandestinos ou fugitivos. Na mesma época, visitar o lado oriental de Berlim dava a inusitada sensação de uma viagem de volta ao passado: entrava-se no metrô do lado ocidental da cidade rumo à estação Friedrichstrasse e, após ostensivo controle dos documentos pelos guardas, era permitido, a estrangeiros e cidadãos não berlinenses, entrar nesse lado da cidade. Quase tudo parecia estar parado no tempo, como se, em poucos instantes, tudo seguisse às avessas: nesse lado da cidade, a disciplina comunista fazia-se sentir em todos os cantos. Em duas ocasiões, eu visitei a cidade do outro lado do muro e compreendi a turva concepção de “Guerra Fria”.

A torre de televisão, Der Berliner Fernsehturm, com 368 metros de altura, na Alexanderplatz, era uma das mais altas do mundo, por muitos considerada uma torre de controle dos russos sobre a parte ocidental da cidade. Dividiram Berlim em quatro partes: em cada uma delas havia postos de controle de militares ingleses, americanos e franceses; além do muro erguido em 1961, quando os russos decidiram garantir o controle absoluto sobre a parte da cidade por eles dominada. Um cenário glacial inóspito: cidade tensa, paranoica e sofrida, cujas temperaturas negativas no inverno alcançam níveis detestáveis, pessoas de feições deprimidas,

silenciosas – muitas delas idosas sobreviventes da guerra. Numerosos jovens atraídos por bolsas de estudo do governo da Alemanha ocidental transferiam-se para estudar em West Berlin. Mas as bolsas eram para os jovens alemães, e eu, como jovem emigrado – 17 anos de idade –, tive que trabalhar duro para manter-me aos estudos de música até ingressar na universidade: creio que isso foi o motor revoltante e de alta resistência para muitos jovens que conseguiram estudar naquela ilha deprimente. Outros tantos jovens – emigrados e alemães – consumiam drogas sintéticas ou semissintéticas que, em muitos casos, os levariam a óbito por overdose. Tive que conviver com a tragédia de muitos desses jovens ceifados pela heroína e pela morfina – era um cenário lúgubre: adolescentes caíam nas ruas e eram recolhidos sem vida, ou eram moradores de rua. Apesar desse cenário impiedoso e pela necessidade de superar aquela condição insustentável de uma cidade oprimida e, ao mesmo tempo, em pleno renascimento, a vida cultural irrompia com vigor nos espaços públicos e muitos buscavam seus sonhos. Bandas famosas e atrações internacionais tinham que passar por Berlim: músicos, atores, dançarinos, cineastas do mundo inteiro convergiam para a cidade despedaçada e muitos desfrutavam da efervescência cultural restauradora e vital aos ensejos de liberdade: foi uma experiência intensa e provocadora, um período vibrante, foi naquela Berlim que eu cresci e me tornei adulto.

Ainda quando estudante, eu conheci músicos brasileiros. Naquela época, Baden Powell vivia na Alemanha e se apresentava periodicamente na sala da orquestra filarmônica de Berlim. Além dele, Sebastião Tapajós vinha frequentemente e, às vezes, saímos para conversar e tomar uma cerveja, e ele me contava causos de Santarém do Pará. Feições do Brasil tomavam conta do meu imaginário. Sempre toquei e ainda toco as músicas de Heitor Villa-Lobos. Os novos lançamentos em LP de Gilberto Gil e de João Gilberto estavam na minha vitrola e a música brasileira iluminava a minha vida em Berlim, devo muito a ela. Um dia, era um dia muito frio naquele inverno berlinense, abri um livro de fotografias sobre o Brasil e, entre muitas imagens deslumbrantes, deparei-me com a imagem da ladeira do Pelourinho em Salvador (BA). Acho que aquele foi o chamado que marcou o meu destino. Depois disso, conheci Jorge Bodanzky e Wolf

Gauer no apartamento da Claudiusstraße onde eu vivia junto a amigos, entre eles, Carlo Domeniconi. Bodanzky estava lançando o filme *Iracema: uma transa amazônica*, que repercutiu muito nas salas de arte de Berlim e, antes de regressar ao Brasil, Jorge e Wolf deram uma festa em München e fui me despedir deles. Naquela ocasião, presentearam-me com uma figa colorida de madeira da Amazônia: esse foi o amuleto que faltava na bagagem da minha primeira viagem ao Brasil em 1976.

Em 1978, retornei à Bahia para lecionar na Escola de Música (EMUS) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), e encontrei Gilberto Gil pessoalmente; ele veio até à EMUS para uma conversa, depois convidou-me para uma noite festiva em sua casa, onde eu fui com outros artistas para curtir a noite musical com Gil. Na EMUS, ministrei aulas para jovens músicos talentosos. Entre eles, João Omar, filho de Elomar, que conheci naquela época de ouro para a cantoria. Estávamos no início dos anos 1980, a ditadura militar já vacilava e mostrava recuo; precisávamos comemorar os novos tempos e criar ares de liberdade e de renascimento: condição que eu já havia experimentado na Berlim fragmentada e oprimida dos anos 1970. Só a arte tem o dinamismo necessário para renovar a vida cultural e esse é o objetivo de muitos artistas engajados. Entre os lugares preferidos pelos artistas baianos, considerado território seguro, despontava o Goethe Institut de Salvador, liderado por Roland Schaffner, que apoiou alguns dos meus projetos artísticos em 1976, ano em que fiquei hospedado por três meses na casa de Roland e tocava projetos de música no Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA). Eu dirigia um conjunto de música instrumental, *Macchina Naturale*, que se apresentava junto a outros grupos do Instituto como *Intercena* de dança contemporânea, na direção de Carmen Paternostro, e *Sangue e Raça*, de Raimundo Sodré e Roberto Mendes. Na EMUS, Walter Smetak inventava instrumentos e alimentava a atmosfera da cena experimental soteropolitana daquelas décadas. Ernst Widmer dirigia a EMUS e com ele tive a oportunidade de colaborar na composição de músicas contemporâneas para o violão; fui solista do LP *Sertania – Sinfonia do Sertão* e toquei outras composições importantes do mestre suíço radicado na Bahia. Eu visitava a casa de Cravo Júnior em Ondina. Nossas longas conversas sobre arte consumiam as tardes muito

depressa, o escultor vivera naquela Berlim do muro e isso era *Leitmotiv* de muitas indagações. Cresceu a amizade com Cravo Neto. Saudoso amigo, Mariozinho criou as imagens para o LP *Homenagem* (1984), produção independente, embora muito dependente de todos os amigos a fantasiar comigo. Uma Bahia generosa e adormecida. Sonhar era comum, estávamos ilhados e o mundo parecia gigantesco. A comunicação ainda epistolar demorava meses para trazer as cartas do outro lado do Atlântico, o telefone era para poucos; chamar para fora do país, nem pensar. Foram-se décadas e o despertar foi lento, mas, aparentemente, essa cidade continua dividida e, às vezes, desencantada.

Esse duplo cenário de opressão vivido por muitos nas décadas de 1970 e 1980 do século passado era uma conjuntura miserável e, ao mesmo tempo, provocadora para culturas e artes. Alguns desistiram de lutar, traíram a poética da política e abraçaram uma vida de disfarce e falsidade; outros encamparam lutas amorosas, poderosas e perigosas de ideias vencedoras que transformaram o mundo, apoiados por *daemones* de livramento no espírito e na carne. Aqui, Thiago Pondé e Aline Carvalho instigam-me a compor uma apresentação para este livro. Dizem-me para contar algo da minha experiência vivida aqui no Brasil. Imagino que ambos desconfiam que eu seja um apaixonado e que o meu olhar de estrangeiro possa revelar mais nuances à narrativa da tropifagia. Mas eu já fui deglutido muitas e muitas vezes pelo *aiônico* tempo dos corpos-vividos na Bahia e ainda haverei de ser tragado por Κρόνος em *Terra Brasilis*; destarte, não sei se eu ainda estranho esse *continuum* da cena *Tropisertânica* ou se integrei a própria cena. O que eu sei é que amei... que amei... que amei demais e lancei-me ao mar intrépido a pegar jacaré na riscosa praia da Boca do Rio – isso foi logo quando cheguei em 1976 e escapei das garras de Poseidon, ele tinha para mim outro destino: em junho passado, visitei o seu templo em Cabo Sonion e agradei. Agradei igualmente outros encantados que aqui encontrei, mas prefiro não contar. A ideia é sustentar a leveza que vem com a idade, assim como Thiago a encontrou em Mautner e Gil, do mesmo modo, compor uma melodia e dizer sem fazer sentido que o sentido é este. Mas, se alguém pensar que somos ingênuos ou vagos por inventar e sonhar acordados, devo citar o poeta Waly Salomão quando re-clama:

“chega desse papo furado de que o sonho acabou: a vida é sonho, a vida é sonho, a vida é sonho...”

Tentei falar do mundo que eu vivi e vivo, do corpo transnacional dos muitos amores tidos no velho-novo mundo, não pretendi falar de mim, mas das culturas-artes que eu já passei e delas fui parte íntegra. Ora, se com isso eu consegui abrir o pano desse palco e apresentar um pouco da vívida tropifagia a desdobrar-se nas páginas a seguir, então o convite não terá sido em vão. Mas, quero aproveitar o encerramento desta *ouverture* e fazer votos de ressurgimento para muitos países desencantados, sempre mais armados e prontos para matar. Enquanto não defendem a nação, os furiosos engatilhados exterminam crianças, jovens negros e crivam de balas corpos de pessoas inocentes nas guerras urbanas e civis desse mundo infeliz...

Aqueles tenebrosos e gélidos tempos, que rasgaram vidas de mocidade sem fim, parecem retornar como uma praga tóxica. No entanto, os vultosos e crescentes recursos financeiros gastos em armas letais poderiam sustentar um mundo mais justo e ludicamente prazeroso. Oxalá queira realizar os nossos sonhos de livramento para que possamos estar presentes, sorridentes e reluzentes quando a tormenta aplacar; voltar para o verde úmido da floresta e tocar as flautas encantadas: ser corpo vivo de um Brasil renascido das cinzas do “Dia do Fogo” e reverter para sempre essa improvável desventura.

Prólogo

A pandemia do novo coronavírus colocou o mundo em suspensão. Sua simbologia, respeitada todas as mortes e perdas nesse período, é a de que a normalidade em que vivíamos até aqui dá sinais de esgotamento. A ação de um organismo viral, invisível (a olho nu), foi capaz de ceifar inúmeras vidas em todos os continentes do planeta.

Um problema social e sanitário que nasce aos olhos do mundo na China, uma das mais antigas civilizações humanas, e se modifica e ganha escala em países como a Itália, o primeiro grande império da civilização ocidental. O vírus ultrapassa fronteiras e se coloca como uma nova ordem global neste 2020. Atinge seu ápice letal na cidade de Nova Iorque, vitrine para o mundo do capitalismo “que deu certo”. Como é possível um país que investe tanto em sua soberania militar e cultural, não ter minimamente uma política pública de saúde universal que cuide de sua própria gente?

Ciclos de catástrofes – de saúde pública, guerras mundiais, crises econômicas agudas, desastres ambientais etc. – repetem-se constantemente na história¹ da sociedade moderna, tendo como protagonista a ação humana e o sistema capitalista. A era do Antropoceno chega ao ápice de sua marcha de insensatez e arrogância.

Como se não fossem suficientes os símbolos, o Brasil, que se anunciava nas últimas décadas como o “país do futuro”, por sua riqueza natural e diversidade cultural, tem sido, na equação geral – e principalmente a nível federal –, um dos piores exemplos de gestão da pandemia por parte de seus governantes.

¹ Situando alguns dos acontecimentos dos últimos 110 anos: Primeira Guerra Mundial, pandemia de gripe espanhola, crise de 1929, Segunda Guerra Mundial, Guerra Fria, crise de 2008/2009, pandemia de Covid-19.

Não há como não vocalizar nossa extrema preocupação, e até angústia. Um país está sempre a se redescobrir. Carregamos, das Jornadas de junho, do *impeachment* sem base legal, e do processo eleitoral para a Presidência da República de 2018, a prova definitiva de que a imagem de pacíficos e generosos não nos cabe mais – e nunca nos coube – como máscara social. A polarização é a tônica permanente no debate sobre cultura, arte e política brasileiras, para o qual esperamos contribuir com os questionamentos e reflexões que trazemos nesta publicação.

Em 2010, quando a primeira semente da tropifagia surgiu, havia um clima de ascendente prosperidade e justiça social nos ares brasileiros, e o Programa Cultura Viva era uma espécie de berço do nascimento da Cena Tropifágica. Este livro se volta então com olhar atento, afetivo e propositivo a essa demonstração de nossa exuberante cultura, os Pontos de Cultura, somada ao legado artístico e simbólico do Movimento Antropofágico e da Tropicália, para construir pontes e caminhos comuns.

O conceito “tropifagia”² surgiu de inquietações e experiências que partilhamos desde os idos de 2009 no Circuito Universitário de Cultura e Arte (CUCA) da União Nacional dos Estudantes (UNE), e de oportunidades coletivas decorridas do contexto do movimento estudantil e de outras atividades. Desde então, geramos uma série de reflexões, processos e conteúdos em torno da experiência da Cena Tropifágica, em especial o acervo *Comendo o País Tropical* (2016).

Depois da defesa da dissertação *Tropifagia - Comendo o País Tropical: um exercício estético indiciário, autoetnográfico e coletivo acerca do Brasil*

² É fundamental explicitar o motivo do uso da expressão “conceito tropifagia”, já que ela aparece constantemente no livro. Entende-se que realizamos aqui, de maneira precípua, um exercício filosófico e pragmático, indiciário, para a compreensão do neologismo tropifagia (*fagia* - comer, *tropi* - o país tropical). Sendo a filosofia o campo de invenção de conceitos e de saciamento de necessidades (DELEUZE, 1999), fez-se então imprescindível criar um novo termo e investigar seu significado. A palavra “conceito”, na acepção deste trabalho, não carrega uma prerrogativa de ideia abstrata e rígida, estrita a uma imagem mental; do contrário, é um horizonte e ideário fundado pela experiência e presença. É urgente e necessário disputar narrativas de Brasil no século XXI, em diálogo constante com referências artísticas, culturais e históricas. É um ato de resistência! E é isso que está colocado.

(2018), no Pós-Cultura,³ decidimos publicar este livro em conjunto. E aqui estamos! Juntos, ampliando nossas inquietações comuns, descobrindo pontos que convergem ou não nos temas abordados, somando o que produzimos nesta caminhada acadêmica e profissional. Importante destacar uma conclusão a que chegamos na última imersão que fizemos no Vale do Capão, na Chapada Diamantina – que havia sido, outrora, palco para nossas inspirações durante a criação do acervo em 2011 e 2012, e para onde voltamos em 2019 para darmos seguimento às etapas finais de produção deste trabalho. Numa de nossas conversas rotineiras durante os 15 dias de imersão, avaliamos que a Cena Tropifágica é uma experiência fíndia, com êxitos e falhas, e que, mesmo que tenha sido um espaço potente – e também instável e conflituoso – de experimentação do conceito, o termo “tropifagia” a ultrapassa como campo de pesquisa.

É esse conceito, tropifagia (comer-*fagia*, o país tropical-*tropi*), que carrega, como grande guarda-chuva que é, nossas inquietações profissionais e pessoais mais diversas: arte, processos criativos, movimentos sociais, campos teóricos da filosofia e da comunicação, metodologias alternativas, mídias, história brasileira, estética como campo do conhecimento, entre outros. Não nos furtamos – cada um com sua singularidade – às contradições desses processos de trocas e aprendizados, nem à crítica e – autocrítica – de diferentes aspectos do conceito em fundação. Estamos cheios de dúvidas e algumas poucas certezas.

A produção deste estudo está visceralmente conectada com o que Boaventura de Sousa Santos chama de “conhecimento pós-moderno”.⁴ Duas premissas desse modo de saber elencados por Boaventura emergiram com tamanha força nestas “escrevinhações”, que se tornaram centrais para os arranjos aqui propostos: a) todo conhecimento é local e total

³ Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura), do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos (IHAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Defesa de dissertação de Thiago Pondé de Oliveira, em 8 nov. 2018. Orientação: Prof. Dr. Leonardo Vincenzo Boccia.

⁴ O termo “pós-moderno” refere-se à diretriz epistemológica de operação executiva e paradigmática no conhecimento, conforme a obra *Um discurso sobre as ciências* (1987). Boaventura de Sousa Santos elucida que utiliza o termo “pós-moderno” pela falta de outro melhor.

(SANTOS, 1987, p. 46); e b) todo conhecimento é autoconhecimento. (SANTOS, 1987, p. 50) Com a primeira premissa, Santos (1987) assegura que o conhecimento deve aliar projetos de vida com problemáticas concretas e urgentes, em sintonia com um espaço-tempo local e as vidas humanas envolvidas. Desta última, defende que a separação sujeito/objeto instituiu ranhuras sucessivas entre a experiência humana ocidentalizada e a promessa de conhecimento das ciências humanas, até as novas descobertas das ciências quânticas demonstrarem que o “ato de conhecimento e o produto de conhecimento eram inseparáveis”. (SANTOS, 1987, p. 51) O caráter autobiográfico do conhecimento pós-moderno é uma característica reforçada por Boaventura na relação de *continuum* estabelecida entre sujeito e objeto, e do qual aqui nos apropriamos como uma proposição metodológica.

Em certos trechos, nossa narrativa imiscuiu-se numa fusão quase impossível de ser estancada. Trouxemos memórias pessoais tão distantes – revelando-nos para além da atitude presumida de um pesquisador –, que encarnamos a ideia de que o “objeto é a continuação do sujeito por outros meios”. (SANTOS, 1987, p. 52) A transição que sugere Boaventura de Sousa Santos para o conhecimento pós-moderno é um dos suportes epistemológicos deste estudo. Aparece como pano de fundo para a construção indiciária do conceito “tropifagia”. O paradigma dominante no conhecimento moderno – em franco processo de crise⁵ –, abre, paulatinamente, espaço para um paradigma emergente. O método cartesiano que imputa à repartição do objeto em recortes precisos e unifocais para obtenção de conhecimento, cede lugar, então, a um conhecimento no qual o “objeto se amplia, ampliação que, como a da árvore, procede pela diferenciação

.....
⁵ O conhecimento pós-moderno, como o entendemos, em nada se assemelha à afirmação de uma pós-verdade ou autoverdade. Nos tempos atuais, quando falamos da crise do paradigma dominante no conhecimento, é fundamental resguardar avanços científicos do revisionismo descabido e do atraso de teorias como o terraplanismo ou a negação do aquecimento global, que têm encontrado eco no imaginário obscurantista de alguns grupos e líderes no Brasil e no mundo. O conhecimento pós-moderno conforme o abordamos se dirige à ampliação de procedimentos metodológicos, premissas epistemológicas, e processos gerais de criação e escrita, exclusivamente localizado nas artes e nas humanidades, em uma descolonização permanente da produção de conhecimento nesses campos de saberes.

e pelo alastramento das raízes em busca de novas e mais variadas interfaces”. (SANTOS, 1987, p. 47-48)

Operamos diversas interfaces entre os três temas recorrentes nas próximas páginas: o Brasil como símbolo; a dimensão criativa e filosófica da arte; e as diversas culturas humanas que nos compõem como país. À medida que tecemos linhas entre o vivido e as duas máximas de Boaventura, um sentido passou a ser constituído: este livro tem profundo interesse em apontar narrativas que se debruçam sobre esses três temas – que para nós tem ligação umbilical e conexas entre si –, de maneira transdisciplinar e transversal.

O livro pode ser lido por partes. Não apresentamos uma narrativa linear. As seções que o compõe são autônomas e independentes, porém, estão articuladas direta ou indiretamente pelos temas selecionados. Diferentes metodologias e modos de escrita foram experimentados.

Nos “Ensaio memoriais”, de metodologia autoetnográfica, permeamos dois formatos comuns na academia, tornando-os híbridos: o ensaio e o memorial, que raramente aparecem em conjunto. Relatamos nossa trajetória profissional, acadêmica e pessoal, articulando-as com impressões teóricas e pragmáticas de temas de interesse.⁶ Nos textos “Fanfarra, favela e sertão”, “Imersões artísticas parentais e atemporais”, “Performances carnavalescas”, e “Desfrute-ser: uma jornada do ser em ação”, experiências que vivenciamos separadamente são apresentadas: a Fanfarra das Artes, a Agência de Redes para Juventude, a peça *50 anos esta Noite*, a participação e parceria com o bloco Tarado ni Você, os movimentos sociais da cultura e da comunicação, a rede de Pontos de Cultura e da Educação Gaia, entre outros.

Nas “Conversações”, diálogos em movimento, registramos duas conversas realizadas com artistas que são referências para o Brasil: Gilberto Gil, no ano de 2010, e Jorge Mautner, nos anos de 2012 e 2016, além de uma terceira conversação com Nina La Croix, parceira e idealizadora da linguagem audiovisual da Cena Tropicfágica.

⁶ Boaventura de Sousa Santos (1987) afirma ainda que a fragmentação do conhecimento pós-moderno é temática, e não disciplinar, o que nos levou a abordar outros temas de interesse próprios ao conceito “tropicfagia” e aos três temas recorrentes.

Por definição, a conversação presume um diálogo em operação contínua. Não apenas efetua o registro de um diálogo realizado, mas também o legado desse diálogo em movimento, suas atualizações de perspectivas na continuidade do tempo histórico. Fomos fiéis às ponderações dos presentes nos encontros com Gil e Mautner e permitimo-nos, ainda, inserir novas colocações em nossas falas – inquietações suscitadas pelas falas de ambos nas ocasiões, percebidas no decorrer temporal do contexto cultural brasileiro e/ou importantes para o entendimento conceitual do termo “tropifagia” – em formato de comentário. O registro desses encontros em “Conversações” é um modo de preservar os elementos rítmicos e sensoriais que permearam as falas desses dois artistas (dispostas em nossas pílulas audiovisuais): as dinâmicas e cadências de suas colocações, a escuta mútua, os ensinamentos transmitidos e a curiosidade pela transformação geracional ali presente.

Na Conversação nº 1: “A pauta do artista é uma folha em branco ou o pontapé tropifágico” e nº 2: “A amálgama criativa brasileira”, 13 horas de imagens e sons – captados entre os anos de 2010 e 2016 –, originaram as versões finais aqui editadas. Encontramos Gil durante a produção da 7ª Bienal de Cultura da UNE (2011), o que rendeu uma conversa fértil e provocadora sobre movimento estudantil (do qual o próprio Gil fez parte na juventude), marcos regulatórios – e desregulatórios –, o ato de criação do artista, além da atuação dele como Ministro da Cultura no Brasil. O tom filosófico de Gil, que transita entre a serenidade poética e o questionamento assertivo, nos inspira. Daquele anoitecer de lua cheia nasceu a motivação para que o conceito “tropifagia” viesse a se desenvolver.

Um ano e meio depois, estivemos pela primeira vez, e mais algumas depois, entre 2012 e 2016, com Jorge Mautner, para a gravação e o lançamento do EP *Comendo o País Tropical*. Mautner, generosamente, nos presenteou com curiosas análises e potentes inflexões históricas e filosóficas costurada por sua fascinante leitura poética da criativa amálgama brasileira. mestiçagem, poesia oral, costumes orientais de nossa cultura, segunda abolição e neurônios saltitantes são alguns dos temas que emergem da fala desse pensador atento da cultura nacional.

Na Conversação de nº 3, “Visões tropifágicas”, dialogamos com Nina La Croix para fazer um debate teórico sobre o conceito tropifágico e as práticas até então encampadas em nossos processos criativos compartilhados. Inspirados pelas reflexões que tecemos ao longo de todos esses anos, presencial e virtualmente, trocamos *e-mails* durante dois meses, em 2018, a partir de indagações que emergiam do processo dissertativo em andamento, e seguimos em contato remoto até o presente ano de 2020. Por vezes, a projeção se manifestou em nossas colocações (fomos espelhos uns dos outros). Novas inquietações surgiram e essa conversação foi constantemente ampliada, se tornando o texto central acerca do conceito com o qual trabalhamos. Além disso, a importância heurística do recorte conceitual, a distância física, e o hiato de produção conjunta foram desafios substanciais que temperaram a atual versão a que chegamos.

Na seção seguinte, “Escritas”, o foco é dado aos campos gerais de interesse do conceito, além de textos que compuseram originalmente o acervo *Comendo o País Tropical*. Apresentadas no formato tradicional de artigos, e também pílulas, ensaios e matérias sobre assuntos como cultura brasileira, teoria estética, direito autoral, política cultural, diversidade cultural, cultura digital e ativismos contemporâneos, estas escritas se encontram organizadas nas subseções “Tropifagia”, “Estética”, “Cultura” e “Rede”.

Abrindo a primeira seção, os textos “Comendo o País Tropical”, “Entre trópicos e tópicos”, e “Só me interessa o que não é meu”, contextualizam o conceito “tropifagia” situando-o em relação à Antropofagia e à Tropicália – fazendo e desfazendo possíveis associações imediatas. Encerramos essa seção com o texto “Se me dá licença”, relatando o processo de escolha do licenciamento do acervo, o que instigou fecundos debates sobre direito autoral, circulação de conhecimento e economia da cultura. Vale alertar que as notas de rodapé trazem importantes elucidações e atualizações das reflexões que iniciamos em 2011.

Na sequência, a subseção “Estética” apresenta os textos “Declamação Estética em Prosa”, “Uma visão panorâmica da estética colonial”, e “Horizontes estéticos transversais e a existência dos trópicos”. Os dois primeiros consistem em uma revisão bibliográfica de teoria estética, focados nas críticas ao conceito de “belo” e às disciplinas rígidas da filosofia e da

ciência, imputadas ao campo de pensamento sobre a natureza e constituição do fenômeno estético. O último texto dessa seção propõe o olhar indiciário para uma prática estética no Brasil, dialogando com problemáticas filosóficas do campo artístico-cultural local.

Já em “Cultura”, temos a oportunidade de revisitar escritos de 2010 a 2014, a respeito de políticas para a cultura no Brasil e no mundo, com a missão de lembrar este debate diante da conjuntura atual. “Diversidade cultural em debate” apresenta uma contextualização das teorias culturais ao longo da História Moderna, passando pela discussão sobre cidadania cultural e sua relação com as novas tecnologias até chegar à experiência do Programa Cultura Viva, como exemplo de uma política pública voltada para a diversidade cultural. Dando sequência, “Políticas contraculturais” analisa as políticas públicas do Ministério da Cultura sob as gestões de Gilberto Gil e Juca Ferreira, situando na contracultura dos anos 1970 a raiz das motivações desta geração de gestores, tendo no encontro entre a Tropicália e o movimento do *software* livre a conjuntura que elevou a Cultura Digital como política pública. Neste sentido, “Por uma sinergia da diversidade” se propõe a discutir a produção de conhecimento voltado à gestão pública, a partir da experiência de pesquisa-ação participativa na rede de Pontos de Cultura, sugerindo alguns caminhos para ampliar a participação social nos mecanismos de gestão e produção de narrativas do Brasil no século XXI.

Por fim, a subseção “Rede” traz para o debate tropifágico a relação entre movimentos sociais, tecnologias de comunicação e novas formas de engajamento. Em “Indignados globais por uma cultura política digital”, abordamos como a popularização do uso da internet no início do atual século revela uma cultura própria do ambiente digital, entre redes digitais desterritorializadas e contextos socioculturais nacionais. Aprofundando esse tema, “Ciberativismo 3.0” mostra como as redes digitais vêm alterando os modos de organização da sociedade, e o surgimento de movimentos de luta por políticas públicas estruturais para a internet, fazendo uso de ferramentas digitais dessa mesma rede que buscam preservar sob códigos éticos e dinâmicas próprias. Em “Ciência, política e espiritualidade: uma abordagem ecofeminista”, ampliamos a conversa para o projeto de

sociedade apresentado pela teoria feminista, em suas diferentes ondas e vertentes, refletindo sobre a retomada do diálogo entre ciência e espiritualidade como uma pista para lidar com os novos desafios do mundo. Por sua vez, “Afeto, memória e resistência, dez anos depois” relata o reencontro de agentes da cultura digital brasileira realizando um balanço da conjuntura em 2019 – um lembrete da importância de se fazer uma auto-crítica de todo esse processo que relatamos até aqui, sem perder a esperança de quem conheceu um Brasil de baixo pra cima. (TURINO, 2009)

A última seção desta publicação, “Memória da Cena Tropicifágica”, reúne o acervo multilinguagem *Comendo o País Tropical*, que inclui fotografias, pílulas audiovisuais e poesias – como *Tropicifagia*, do novo baiano Luiz Galvão. Além de um breve relato do processo criativo de montagem desses conteúdos, há também depoimentos de agentes envolvidos e de parceiros, e o registro de outras iniciativas da Cena Tropicifágica entre os anos de 2012 e 2016.

Há premissas inequívocas pelas quais se deve lutar continuamente no Brasil: os direitos humanos e fundamentais de populações e grupos sociais que aqui habitam, através da ampliação de serviços públicos vitais e um sistema tributário menos regressivo – com maior incidência sobre patrimônio e renda, e menor sobre produção e consumo; o exercício da cidadania e o fim dos arroubos do autoritarismo, fortalecendo nossa jovem e cambaleante democracia e o Estado laico, garantindo a liberdade de expressão e o respeito às diversas possibilidades de credo e de orientação sexual; e a preservação da Amazônia e do meio ambiente, sem o que não haverá mundo pelo o qual se lutar.

A ascensão da extrema direita no tabuleiro político mundial,⁷ na segunda metade da última década, é um fenômeno global que se alimenta de nacionalismos, supremacismos, populismos, e outros sintomas que ameaçam romper alguns pactos civilizatórios das sociedades mundo afora. O país flerta de maneira aberta e escancarada com seu histórico de

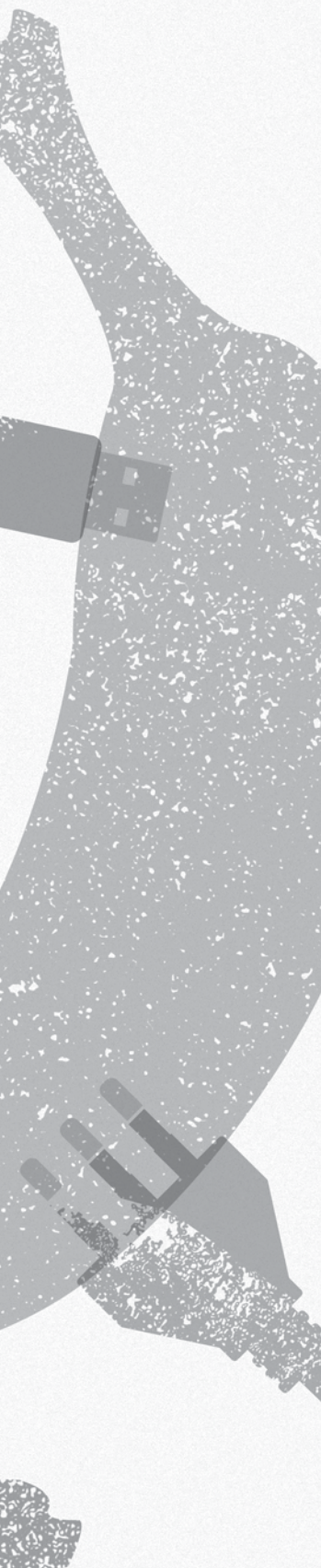
⁷ A eleição de 2020 para a presidência dos Estados Unidos pode mudar a correlação de forças políticas ao redor do mundo, influenciando as próximas eleições presidenciais de diversos países.

exclusão, preconceito e violência. É preciso reconhecer constantemente nossa herança colonial e escravagista e os legados deixados por elas.

Deve-se, também, procurar avidamente outros caminhos estéticos e micropolíticos, modos de existências e resistências, linhas de fuga e subjetividades – possibilidades potentes nesse cenário atual de eclosão do obscurantismo, do ódio, e da pulsão de morte. Passado, presente e futuro se misturam na vida humana e brasileira. Invocamos uma atividade urgente da arte no plano ético, poético e político que precisa ser levada a cabo a fim de humanizar a desumanizada vida brasileira.

Como diz Maiakóvski, o mar da história é agitado, e não temos por que ficar tristes. No momento atual, o Brasil de que falamos possivelmente se retraia, não sem luta, e até com alguma dor, mas jamais se envergonhará de si mesmo. O legado da emoção de que nos falou Milton Santos, e a pujante criatividade de nossa cultura e de nossa arte estão vivíssimas, atuando para nos manter altivos e resilientes no presente e esperando-nos com avidez nas esquinas adiante do futuro.





ensa ios memo riais



Figura 1

Com o estandarte da
Fanfarra das Artes (2008)

Foto: Leo Gump.



Figura 2

Cena Final do espetáculo
50 anos esta noite (2011)

Foto: Alessandra Stroop.



Figura 3

Participação no desfile 2017 do bloco Tarado ni Você
Foto: Gee Galvão.



Figura 4

Show Tropicalistas e Tropifágicos - Carnaval 2017 no Largo do Pelourinho
Foto: Taylla de Paula.

Fanfarra, favela e sertão

Thiago Pondé

Adorava banhar-me no mar de Ipanema de onde olhava fascinado o Morro Dois Irmãos e parte do Morro do Vidigal. O contato com a água salgada e mais gelada que o comum de minha cidade natal, Salvador, era sempre sucedido de um impacto agudo para então provar do deleite das imagens imponentes das formações rochosas do litoral da “Cidade Maravilhosa”.⁸ Fosse dia ou noite, nos dois primeiros anos de minha morada no Rio, entre 2010 e 2012, eu tinha esse hábito reiterado de ir à praia. Lembro-me de um dia, logo de minha chegada de mudança, em que celebrávamos o êxito da pré-produção da 7ª Bienal da União Nacional dos Estudantes (UNE), da minha sincera alegria diante de um esplêndido luau à beira-mar, envolto na atmosfera de estribilho irradiante das luzes acesas das casas dos espaços populares no entorno – que viria a conhecer com maior intimidade no ano seguinte.

Dois aspectos relacionados à geografia física e humana distinguem o Rio de Janeiro das demais capitais brasileiras: o cenário urbano e os monumentos e construções erguidas nas proximidades do litoral da Baía de Guanabara, históricos e turísticos – descritos nos versos de *Samba do Avião*, de Tom Jobim, e *Cassino da Urca*, de Cartola; e as interações imbricadas e cadentes entre morro e asfalto no desenho paisagístico citadino e

⁸ O Rio de Janeiro vive um momento de completo abandono pelo poder público, nítido na falta de projeto político para a cidade, e no derretimento de suas lideranças políticas envolvidas em escândalos e omissões de toda ordem. A cidade ressentida-se por acontecimentos como o assassinato de Marielle Franco e Anderson Gomes e a falta de resposta até hoje sobre mandantes do crime; a violência urbana – o que inclui a violência policial – que atinge diferentes estratos de sua população, sobretudo os mais pobres; a crise de abastecimento de água, fruto da má gestão e do loteamento de cargos da Companhia Estadual de Águas e Esgotos (Cedae); e as chuvas sazonais e os recorrentes desabamentos e mortes, ocasionados pela falta de prevenção de danos por parte de órgãos públicos.

de seus moradores movimentando-se na habitual cotidianidade dos dias do Leme/Babilônia/Chapéu Mangueira às imediações do Vidigal/Gávea/Rocinha.

Caetano Veloso (2017) rememora, em *Verdade Tropical*, que Antonio Candido situa diferenças constitutivas entre três estilos literários com vista à existência da palavra como representação e significação da natureza, ao sentido poético-estético remetido pela articulação semiológica das orações. No Barroco, a palavra ultrapassa a natureza sobrepondo-lhe formas pela supressão das formas próprias desta última; no Romantismo, a palavra fica aquém de expressar a natureza em algum modo de totalidade objetiva, apenas fragmentária; e, no Classicismo, a palavra torna-se equivalente à natureza pela tradução objetiva do mundo das formas naturais. Em analogia metafórica, eu diria que Salvador é barroca, o Rio de Janeiro, romântica, e São Paulo, clássica. A primeira pelo que carrega de importância histórica e cultural na genealogia do panteão discursivo e narrativo do imaginário nacional, adiante a suntuosidade de seus cultos e edificações religiosas, o sincretismo e a devoção de suas gentes, ressaltando-se o caráter opulento e vexatório de suas contradições sociais, fato atemporal denunciado pelo poeta barroco Gregório de Mattos, de vocabulário exuberante e hiperbólico, sintomático como na poesia “Triste Bahia”. O Rio de Janeiro pelo desaguar e sucessiva fricção de nossa criatividade poética que, reincidentemente, silencia a aproximação das palavras de um sentido magnânimo e único dada sua grandiloquência lírica violenta e instintiva, e bruta beleza. São Paulo pela sobriedade formal e tendência especulativa de ordem pragmática, imbuídas de acento mercantil, em busca da coerência mínima e última dos acordos, das transações e exatidões da eficiência tecnicista.

A distinção comparativa entre esses três grandes centros urbanos é o preâmbulo do Brasil e seus agrupamentos regionais seletivos e espalhados, de diversidade barroca, romântica, e neoclássica, que, no decorrer do tempo, dilataram os intervalos e as disposições culturais históricas e simbólicas, não mais determinadas apenas pela direta proporcionalidade e localização cartográfica entre os estados, apartados em regiões, mas por suas características territoriais singulares, pelos complexos deslocamentos

humanos migratórios, e pelos interesses sazonais da elite política e econômica periódica.

Vitória da Conquista e Cachoeira são exemplos de cidades que tuteladas sobre a mesma fronteira de um estado comum (a Bahia), não compartilham das mesmíssimas tradições e costumes culturais, sobremaneira pelo aspecto interiorano e litorâneo distintivo de suas terras, que molda significativa parte de seus hábitos culturais. Durante um quinto de século, a Bahia fez parte da chamada Região Leste, dividindo com Sergipe, Minas Gerais, Rio de Janeiro e Espírito Santo o estatuto de região comum, estados com os quais pactua semelhanças e distinções culturais de substância equiparativa com os da atual chamada Região Nordeste, a qual faz parte desde o fim da década de 1960, junto com Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará, Piauí e Maranhão. Afora as querelas do bairrismo ou do preconceito que incidem nos debates acalorados acerca da cultura brasileira em geral, de natureza enviesada, discordâncias de perspectivas colocam-nos diante da premissa de que somos um país de nenhuma uniformidade, de difícil sujeição aos sistemas exatos, lógicos, cartesianos, com variantes heterogêneas e extremamente complexas.

Particpei ativamente da Fanfarra das Artes (2008-2010), em Salvador – nos dois anos e meio anteriores à migração transitória para o Rio de Janeiro –, um coletivo composto por estudantes universitários dos cursos de arte (Teatro, Música, Dança e Belas Artes) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). A Fanfarra foi uma iniciativa de ocupações criativas nos *campi* universitários, através de intervenções artísticas de multilinguagem com traços marcados de *happening* e performance. Em *Performance como Linguagem*, Renato Cohen (2007) traça uma genealogia da performance e do *happening* como formas cênico-artísticas de ontologia crítica à natureza do real e a outros postulados como: o cânone estético elitista, os modelos poéticos convencionais, e os espaços tradicionais de difusão da arte (teatro, museus, galerias). Tanto a performance como o *happening* afirmam princípios de aproximação entre arte e vida: o rito e o prazer como processo, a cotidianização dos elementos expressivos e constitutivos da linguagem, e a intenção e o discurso do artista-criador. As apresentações da Fanfarra sempre aconteciam em espaços abertos da universidade, com

forte componente de improviso⁹ e “bricolagem” – justaposição dramaturgicamente de trabalhos autorais interconectados.

Essa prática de dois anos e meio teve papel crucial na concepção projetada para a Cena Tropicfágica: o tópico da multilinguagem, a desconstrução e experimentação das formas artísticas, o intercâmbio e encontro de distintos criadores, a estrutura indiciária caótica e desierarquizada, e a colaboração e o processo como metodologia. Com a Fanfarra, conheci as cidades de Belém e o próprio Rio de Janeiro, esta última antes da migração transitória, na condição de ministrante da oficina Arte Psicodélica (2007), na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), ao lado de João Weber, Estevam Dantas e João Meirelles; e proponente do *Atuar Música*¹⁰ (2008) e da *Jam* (2008), na Universidade Federal do Pará (UFPA), nas respectivas edições de número 11¹¹ e 12¹² do Encontro Nacional dos Estudantes de Arte (Enearte). As duas viagens de ônibus duraram cerca de 30 e 48 horas para os respectivos destinos (RJ e PA), atravessando boa parte do tempo o interior baiano e sua extensão privilegiada na superfície brasileira.

Tenho vivazes e engenhosas memórias da ida para o Pará: o pernoite em Rajada (PE), no posto de gasolina na beira da estrada, sentado com amigos no banco que guarnecia o acostamento, cúmplice dos parques

⁹ A exemplo da intervenção *Jam* (2008), realizada em conjunto com as criadoras Mab Cardoso e Catarina Veiga, discentes egressas da Escola de Dança da UFBA, apresentada no Encontro Nacional dos Estudantes de Arte (Enearte), em Belém; no Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia (2009 – curadoria de Marcelo Rezende); e na Ocupação dos Malabares Mágicos (Praça Pau-Brasil, Rio Vermelho, 2010), que, constituiu-se como central na proposta de formato das intervenções da Fanfarra das Artes. Na *Jam*, nos situávamos no espaço cênico, eu, Mab e Catarina, vendados, ao passo que os músicos da Fanfarra propunham improvisações sonoras em formato de *jam session*. Os movimentos dos corpos performativos interagiam mutuamente com a dinâmica executada pelos instrumentistas de sopro, cordas e percussão, em um jogo cênico de pergunta e resposta.

¹⁰ O *Atuar Música* (2008) foi o primeiro projeto profissional em formato de show cênico-musical de minha trajetória artística, concebido ao lado do músico João Weber, com o objetivo de pesquisar e explorar o campo transversal entre a música e as artes cênicas, no desempenho do cantor-intérprete. Formação instrumental e de apoio da apresentação no Enearte do Pará: João Weber (violão), Danilo Figueiredo (baixo), Ivan Sacerdote (clarineta), Estevam Dantas (escaleta), Fabrício Dalla Vecchia (trombone), Pedro Vieira e Ana Luisa Barral (percussão). O *Atuar* foi apresentado ainda no Cabaré dos Novos, no Teatro Vila Velha (2010), e nos Teatros Sesi (2009) e Gamboa Nova (2009), em Salvador.

¹¹ Tema do 11º Enearte (UFRJ - 2007) – “Entre o poético e o explícito: discutindo preconceitos”.

¹² Tema do 12º Enearte (UFPA - 2008) – “Intervenções múltiplas: arte e cidade na cena contemporânea”.

caminhões e carros que seguiam viagem na madrugada adentro em velocidade; a passagem em trânsito, ao meio-dia, por uma das cidades mais quentes do Brasil, Picos (PI), no semiárido nordestino, com sensação térmica em torno de 40°, momento em que os poros humanos transpiraram estirados nas poltronas pelo descostume da exaustão solar e do calor arfante do sertão – tempo esse que passei boa parte a olhar da janela e encarar a vegetação sertaneja; o *Atuar Música*, em noite inspirada e telúrica, nas margens do rio Guamá, com repertório misto de canções como *Coisas naturais* e *A imensidão*, de João Weber, e versões *jazzísticas* e populares de músicas como “Futuros Amantes”, de Chico Buarque, “Esotérico”, de Gilberto Gil, e “Água de Beber”, de Tom e Vinícius; a armação de palafitas que chamávamos de “Ilha da Fantasia”, do outro lado do rio Guamá, lugar ermo com denso florestamento amazônico, no qual pernoitamos com barracas montadas lado a lado, no pequeno deque improvisado; a diversidade de mantimentos e iguarias do tradicional e central Ver-o-Peso, um mercado que evidencia a cultura cabocla de raiz acentuada daquela localidade (RIBEIRO, D., 1985); e, no fim, a parada na viagem de volta, no Rio São Francisco, próximo a Juazeiro, onde nos banhamos em suas doces águas.

Viajamos em número aproximado de quarenta pessoas, todas estudantes da UFBA. Dividimo-nos em dois grupos em salas de aula sem cadeiras, onde dormíamos em barracas e/ou colchões bem finos, próprios para acampamento, em clima comunitário e solidário, plenos por partilhar de uma juventude irrequieta e criativa. Apresentamos a *Jam* duas vezes, costurada através de experimentos específicos – o mais importante desses, no apartamento de Rafael Topázio, próximo à Escola de Teatro, no bairro do Canela, onde permanecemos quatro horas vendados interagindo com estímulos sensoriais¹³ na lida cotidiana, vivendo como se não enxergar fosse o modo contínuo de estar no mundo. A primeira apresentação aconteceu para um grupo de estudantes alagoanos, mineiros e curitibanos, nas imediações da Biblioteca Central da universidade federal paraense e, a

¹³ A vivência foi conduzida por Mab Cardoso e Catarina Veiga.

segunda, na Praça do Relógio, centro de Belém, quando transeuntes seguiam os fluxos costumeiros pós-almoço de suas rotinas.

Os encontros estudantis são excelentes oportunidades de intercâmbio cultural e vivência universitária na graduação, pelo baixo custo e apoio logístico fornecido pelas instituições de ensino. A edição de número 13 do Enearte aconteceu em Salvador, em 2009, com um grande acampamento no Centro de Educação Física e Esporte (CEFE) da UFBA. Cerca de mil discentes inscreveram-se para participar das ações previstas. A Fanfarra das Artes foi uma das apoiadoras desse encontro.¹⁴ Fiquei responsável por representá-la diante das demais entidades que organizaram e deram sustentação técnica para o evento: a Federação Nacional dos Estudantes de Arte (Fenearte) e o Diretório Central dos Estudantes (DCE).

No dia 24 de setembro de 2009, uma grande roda formou-se embaixo da lona de circo montada na quadra poliesportiva para o que viria a ser o ápice artístico e experimental da Fanfarra: quadros superpostos em processo similar ao de *suíte*, “[...] um dos modos mais antigos de composição, [...] uma união de várias peças de estrutura e caráter distintos, todas de tipo coreográfico, para formar obras complexas e maiores” (SOUZA, 2003, p. 13), sem ensaio prévio, com a aparição encadeada de *happenings* e performances como *Passado* (2008), de Laís Guedes, *Devaneio* (2008), de Catarina Veiga e Ivan Sacerdote, a *Jam*, já citada, e outros fragmentos improvisados por Naia Pratta, Lucas Coriolano, João Mattos, e outros criadores. O que parecia uma montagem coreográfica concebida em ensaios dirigidos e organizados coletivamente, tratava-se tão só de criações próprias mostradas em sequência, que tinham ligações espontâneas entre si, improvisadas em cima de um prévio e simples esqueleto de montagem. A finalização das apresentações habitualmente seguia com um tema festivo de ritmo mudável (carimbó, vira etc.), com duas sílabas (pa-ra), que repetíamos em transe nas ocasiões de celebração e exaltação à arte, pulando em volta de nosso estandarte para demonstrar a plenitude dos sentimentos até o cessar do êxtase coletivo.

¹⁴ Tema do 13º Enearte (UFBA-2009) - “Atitude artística: radical nas ideias, corajosa nas ações.

Os anos de 2008 e 2009 foram de intensa mobilização da Fanfarra das Artes, com apoio de docentes da UFBA e de outros criadores da cidade vinculados ou não à universidade. Guardo a recordação de uma mesa de debate com a presença dos professores Sônia Rangel e Luiz Marfuz, da Escola de Teatro, e as precisas colocações de ambos acerca da reorientação da produção de conhecimento no Brasil, e da necessária adaptação do mundo do trabalho à proposição dos Bacharelados Interdisciplinares (BIs), bem iniciáticas na época. O jogo sutil e aromático de Rangel na direção da similaridade fonética entre os vocábulos “saber/sabor”, conforme nos deu o legado de Rubem Alves (2005), as oficinas de tecido e dança com Thiago Enoque e Rita Aquino, e outras atividades de criação e fruição que executávamos com certa periodicidade. As ocupações fanfarristas avivaram os *campi* de Artes da UFBA nesse período.

Com a aproximação do Enearte, a frequência revertia-se em quinzenal, no intuito de arrecadar valores para os custos da viagem de 2008 para o Pará, além de outras ações artísticas que projetávamos. Acampamentos, luaus, projeções audiovisuais, esquetes, exposições, *shows*, números de circo, teatro, dança etc. Montávamos um pequeno bar e uma estrutura de som básica, além de uma extensa programação de exercícios e práticas de estudantes de arte interessados, e revezávamo-nos – os membros mais orgânicos e participativos, na função de cicerones para o cumprimento do rito de ocupação coletiva, envolto por uma torrente difusa de frentes autônomas e fluidas com intensa potência de invenção artística imprevisível.

Nesse contexto, me aproximei do Circuito Universitário de Cultura e Arte (CUCA) da UNE, a partir de convite feito por Luís Parras¹⁵ para que eu assumisse a coordenação de música da 6ª Bienal¹⁶ de Cultura, ocorrida em janeiro de 2009, em Salvador. Estive na Bienal dois anos antes como estudante e ouvinte. Dividi essa função de coordenação com meu parceiro de *Atuar Música* e Fanfarra, João Weber, com quem passei a frequentar as reuniões de coordenação da Bienal e deliberar sobre as oficinas, mostras e debates da edição que se avizinhava. Alceu Valença, Armandinho e

¹⁵ Coordenador-geral da 6ª Bienal de Cultura da UNE.

¹⁶ Tema da 6ª Bienal de Cultura da UNE: “Raízes do Brasil: formação e sentido do povo brasileiro”.

Cordel do Fogo Encantado compuseram a grade de música convidada por nós. Os demais nomes seguiam o anseio da diretoria da UNE.

Programamos quatro oficinas, três mesas-redondas, vinte apresentações musicais selecionadas por chamada, e oito atrações convidadas, que aconteceram nos seguintes espaços: Passeio Público, Largo do Pelourinho, Escolas de Arte da UFBA, Palácio da Aclamação, e Jardim de Alah. A Fanfarra das Artes participou tanto da 6ª Bienal, quanto do Conselho Nacional de Entidades de Base (Coneb): naquela, com um cortejo musical itinerante que percorreu toda a extensão do Passeio Público, com a participação de Jorge Mautner na música “Sabiá”, de Luiz Gonzaga e Zé Dantas; e, neste último, com um *show* cênico-performático, com as citadas canções de Weber, e versões de “A menina Dança”, de Galvão e Moraes, e “Blues da Piedade”, de Cazusa e Frejat, essa última em tom recitado e teatralizado, na Praça Tereza Batista, no Pelourinho.

A Bienal de Salvador demarcou meu ingresso no CUCA de maneira mais efetiva na coordenação do CUCA Bahia, e na organização de ações como o Roda a Rede,¹⁷ uma série de apresentações convidadas de Pontos de Cultura em diferentes *campi* da UFBA: a Escola de Capoeira Angola Irmãos Gêmeos de Mestre Curió¹⁸ (Ecaig), o Bando de Teatro Sem Nome, com a peça *Filhos do Kaos*, do diretor Fábio Viana, na Faculdade de Comunicação (Facom) e PAF 3, respectivamente, a exposição de telas e pintura corporal, do Pinaíndios, e o Corredor Cultural da Liberdade, na Escola de Música (EMUS), entre outras. A ação de abertura foi a mesa “A construção de diálogo profícuo entre a Comunidade e a Universidade”, com a participação dos professores Eduardo Oliveira e Rosângela Araújo, da Faculdade de Educação (Faced), realizada no próprio *campus* da Faced. Nunca havia participado ativamente do movimento estudantil, no entanto, a Fanfarra das Artes colocou-me em diálogo direto com ele, pelo acaso

¹⁷ Ação nacional do Instituto Cuca da UNE, Pontão de Cultura conveniado ao Ministério da Cultura, em todos os estados brasileiros. Tema da ação Roda a Rede (2009) do CUCA Bahia: “Corpo, paradigma ético-estético: o diverso da cultura - Os Pontos de Cultura e a Universidade”.

¹⁸ Trabalhei como estagiário durante quatro meses (de agosto a novembro de 2008) no estúdio de música da Escola de Capoeira Angola Irmãos Gêmeos (Ecaig) de Mestre Curió.

das circunstâncias, através de uma disposição genuína e autêntica do fazer artístico que me propunha.

O arrefecimento da Fanfarra deu-se de maneira espontânea, dois anos depois, em 2010, igual ao seu ímpeto inaugural, devido ao afastamento de seus integrantes, consequência da conclusão da graduação universitária, mudança de cidade (meu caso), anseios pessoais, e inúmeros outros motivos. O esmorecimento foi coerente com sua rota de constituição combustiva, alheia às formalidades, planejamentos, e institucionalidades rígidas. Deixou-me um legado simbólico inestimável, que carrego na minha trajetória desde então.

Nesse período de transição da Fanfarra das Artes e a mudança para o Rio de Janeiro, acompanhei com fascínio e curiosidade duas Teias de Cultura: as 3^a¹⁹ e 4^a²⁰ edições do Encontro Nacional dos Pontos de Cultura, em Brasília e Fortaleza. A robusta articulação de grupos de trabalho, a participação maciça dos agentes culturais da base de todo território nacional, as intervenções urbanas, e o discurso de lideranças orgânicas da sociedade civil, configuravam o êxito de uma política plena, democrática e inclusiva. Em 2008, fui à capital federal convidado pelo CUCA por compor a equipe de coordenação da Bienal. A Teia de Fortaleza, em 2010, foi o mote para a organização do 10º Seminário do CUCA da UNE, pelo qual avaliamos as ações executadas nacionalmente, em especial o Roda Rede, e debatemos o processo de concepção da Bienal seguinte, em 2011. Até hoje não consigo descrever meu deslumbramento ao presenciar a apresentação da Orquestra Tambores de Aço da Casa de Cultura Tainã, de Campinas, na Teia de Fortaleza. Penso que se deu por dois motivos específicos: ter acontecido no centro cultural com a mais atual e adequada idealização espacial e estrutural de arte no Brasil, o Dragão do Mar, e o ericar dos pelos desencadeado com a percussão de sonoridade discretamente sinfônica, na versão hipnótica e vibrante em afro-jazz, da canção “Canto de Ossanha”, de Baden Powell e Vinícius de Moraes, numa média concha acústica lotada. A musicalidade de mestres e jovens em cena somou-se à

¹⁹ Tema da 3ª Teia de Brasília em 2008: “Iguais na diferença”.

²⁰ Tema da 4ª Teia de Fortaleza em 2010: “Tambores digitais”.

admiração pela canção executada, culminando no estado de transe inflamado que experimentei.

A mudança provisória de Salvador para o Rio de Janeiro a fim de coordenar a área de artes cênicas da 7ª Bienal ocorreu em agosto de 2010. Havia um êxtase incontido de residir por tempo determinado, no decorso de um ano, na cidade fluminense, lugar de longínqua admiração, proximidade, e histórico familiar, que se reverteu, mais adiante, em arrebatamentos profundos e crises sucessivas e transformadoras, fontes de aprendizado humano e profissional que logo irromperiam na proposição da Cena Tropicáfica.

O Pontão de Cultura CUCA da UNE tinha a atribuição importante de conectar Pontos de Cultura a nível nacional, o que envolvia os CUCAS estaduais através do Instituto CUCA da UNE,²¹ uma entidade com lastro de articulação ampliada e atividades focadas em audiovisual (cineclubes) e outras iniciativas. Contudo, não investia de modo mais direto e assertivo nos coletivos estudantis e universitários, na produção de circuitos com maior qualidade de processo e reconhecimento, por exemplo. Militei, a meu modo, para garantir que na Bienal de 2011 ajudas de custo, no valor de R\$100, fossem oferecidas individualmente a todos os estudantes e participantes vinculados aos trabalhos estudantis aprovados pela seleção pública e nacional (o que não era uma prática), como um ato de “reconhecimento simbólica” à parte dos envolvidos em uma construção que se propõe e se afirma coletiva como as bienais e os festivais estudantis de arte. Cumpri papel importante nessa conjuntura com a colaboração e apoio de parceiras indispensáveis, nomeadamente Aline Carvalho, Cássia Olival, Alessandra Stropp, Nathália Pimenta e Nativa Yawanawá.

O desejo de permanecer morando no Rio de Janeiro levou-me, pela indicação de Juliana Araújo, à Agência de Redes para Juventude, uma iniciativa arrojada e inovadora com imenso capital de mobilização de base. Idealizado por Marcus Vinícius Faustini e inaugurado em 2011, o projeto

²¹ O Instituto CUCA da UNE foi um Pontão de Cultura vinculado ao Ministério da Cultura, responsável por gerir, coordenar e articular atividades dos Circuitos Universitários de Cultura e Arte estaduais, a partir de convênio estabelecido com a União. No ano de 2010, assumi a Coordenação Artística Nacional do Instituto, função na qual permaneci por um ano e meio.

atua com a missão de potencializar e dar corpo às ideias de jovens de 15 a 29 anos, moradores de favelas e comunidades da cidade do Rio de Janeiro. A Agência reivindica-se pelo antagonismo à concepção tradicional de projeto social, no qual o jovem de favela é representado como carente e objeto da ação, dando lugar à potência subjetiva e ao protagonismo da juventude de periferia como articuladora e propositora de soluções para os problemas e necessidades dos territórios populares. Uma abordagem de características distintíssimas dos tradicionais projetos sociais, com a finalidade de gerar um novo espaço-tempo na cidade.

A metodologia aplicada prevê, inicialmente, a realização de estúdios de criação e grupos de estudo, o chamado “ciclo de estímulos”, que instiguem sensorial e intelectualmente os partícipes a pensar e sentir seus territórios por dispositivos teóricos e práticos. Utilizarei pretérito e presente para relatar minha experiência na Agência, pois nesses nove anos a metodologia tem-se aprimorado e alguns dos códigos metodológicos de meu tempo já não são mais vigentes.

A chegada do jovem à Agência evoca as seguintes indagações: “Qual o seu desejo?”; “O que você quer fazer pela sua comunidade/favela?”; “Qual a sua ideia de intervenção no território?”. Vinte e cinco jovens são selecionados em cada território a partir de entrevista prévia e, nos ciclos nucleares (estímulos-planejamento-desincubação) da Agência, concorrem a investimentos para realizar suas propostas de ação, passando por uma série de bancas avaliadoras com suporte e supervisão de uma equipe mista de colaboradores multidisciplinares: universitários, tutores e mediadores, todos igualmente responsáveis pela construção dos projetos de vida e fortalecimento de redes da juventude com os demais agentes locais das comunidades – Associação de Moradores, líderes comunitários, Organizações Não Governamentais (ONGs) etc. As três perguntas acima orientam os colaboradores no sentido de instrumentalizá-los para as condutas adotadas de intermediação na ponta.

Entre as ferramentas aplicadas nos estúdios de criação e grupos de estudo, destaco o abecedário²² para mapear palavras-chave e instaurar

²² O abecedário é inspirado no formato dos diálogos realizado pela jornalista Claire Parnet e Gilles Deleuze. Disponibiliza-se uma cartolina com as letras do alfabeto grafadas, de ta-

inquietações e horizontes na formulação do projeto de vida, o bestiário para fomentar proposições arrojadas e incomuns, e o mapa das potências para construção da cartografia afetiva e imagética do jovem acerca de sua comunidade. As ideias não têm recorte estrito de área, podendo ser em qualquer âmbito (cultura, saúde, educação, meio ambiente, comunicação, tecnologia etc.). A composição diversa da equipe é justamente para dar conta desse indicativo de diferentes áreas. Usávamos o Google como proposta de estudo e pesquisa, tentando estabelecer critérios para potencialização e uso criativo e crítico dessa ferramenta.

Entre na equipe, após uma rigorosa seleção, na função de universitário na Babilônia/Chapéu Mangueira (cumprira o último crédito monográfico de formação do Bacharelado de Filosofia da UFBA). O princípio do convívio entre diferenças é considerado fundamental para a execução propositiva da Agência, e considero que minha história de vida, cantor, nordestino, de classe média, a orientação homoafetiva, e a passagem pela Fanfarras das Artes e pelo Circuito Universitário de Cultura de Arte da UNE, contaram para que eu fosse escolhido. Fui entrevistado por Mário Simão e Thiago Edel, coordenador e mediador de educação da Babilônia, respectivamente. A Agência teve início em abril de 2011. Tornei-me mediador durante o terceiro mês, em substituição a Edel, que se mudou a trabalho para a Região Norte do país. A alternativa de integrar o quadro de colaboradores me parecia imprescindível para os caminhos que pretendia trilhar na vida profissional e deixei evidente a total disponibilidade e interesse de dar minhas contribuições. Participei de cinco ciclos da Agência: dois de estímulos e três de planejamento e desincubação, que incluíam, semanalmente, formações com a equipe de coordenação toda segunda-feira para implementação do processo metodológico nas comunidades, e a atuação em espaços parceiros como a Escola de Tia Percília,

manho A3, e lápis e canetas de variados tipos. À equipe de mediadores e universitários cabe o estímulo para que os jovens registrem palavras-chave sobre o lugar que moram, o que desejam que aconteça no território, e possíveis intervenções comunitárias. Após o registro, é aberta a opção de estilização e personalização do abecedário de acordo com gostos pessoais do jovem, com material adequado (tesouras, colas, figuras) para criação. O abecedário configura-se em instrumento concreto de construção e mensuração de projeto de vida durante o itinerário formativo da Agência.

na Babilônia, e pontos estratégicos de comércio e convívio urbano das favelas: a praça, a lanchonete, a escola, o campo de esporte, a *lan house*, e até a casa do jovem, se fosse preciso. Toda a mobilização é feita na base.

A Agência possui um repertório de conceitos relativamente extenso²³ sobre os quais tomávamos conhecimento nas formações: projeto de vida, circulação e direito à cidade, copia e cola, *software*, *hardware*, redes, arquétipos, e avatares. Este último, definindo-se por cinco perfis humanos complementares, além do avatar coringa: o desbravador, articulador e abridor de caminhos; o realizador, executor e organizador; o colaborador, braço firme e perene da realização; o questionador, crítico que contribui para o aperfeiçoamento das ações; e o feliz, que estimula e mantém a equipe coesa e dinâmica. Os avatares não propõem um enquadramento estrito do jovem em apenas um único arquétipo. É um modelo de potencialização da ação através de perfis tidos como complementares e híbridos.

O estúdio inaugural propõe uma dinâmica para identificar indícios dos avatares de cada jovem, sendo chave para a guiança dos colaboradores no momento da junção em grupos, a chamada “feira livre”. Até o terceiro e quarto encontro dos estúdios de criação, parte da primeira fase da Agência, estimulávamos ideias individuais e percursos particulares, para então constituirmos agrupamentos coletivos com base em desejos comuns de ação. A complementaridade dos perfis é encorajada na feira livre, no intuito da afirmação da diversidade como objetivo primordial de toda cultura organizacional. Enfatizávamos estrategicamente que o ajuntamento deveria extrapolar o critério de amizade, e que a feira livre era a etapa de desistência a favor de outras ideias consideradas mais estratégicas ou potentes para realização.

Ao findar o ciclo de estímulos, os grupos propõem o desenho de uma primeira ação diante de uma banca de avaliação externa – formada por representantes da sociedade civil, instituições públicas, gestores, pesquisadores e outros agentes sociais –, concorrendo a dez mil reais para realização. Após a escolha de duas ações, por essa primeira banca, estas

²³ Em 2014, foi produzido o *Dicionário da Agência*, escrito pelas coordenadoras metodológicas e de produção, na época, Ana Paula Lisboa e Veruska Delfino, respectivamente, com mais de 90 verbetes e suas aplicações na metodologia construída.

entram em fase de planejamento e desincubação, com o apoio de um ou dois tutores para formulação de tópicos medulares de um projeto: apresentação, objetivo, justificativa, orçamento e cronograma.

A Agência acompanha e dá suporte a todas as ações aprovadas em banca. Nesse momento, a figura do tutor ganha protagonismo para contribuir e colaborar com os jovens. Após execução e avaliação das ações aprovadas, a realização de uma nova banca – a banca do selo – é prevista, com a possibilidade de nova premiação para continuidade do planejamento e desincubação do projeto (os jovens recebem também uma ajuda de custo para participação nos distintos ciclos da agência).

Em paralelo a esse circuito de ciclos efetuados, novos jovens são eleitos para os estúdios de criação, o ciclo de estímulos; os aprovados pela primeira banca seguem no planejamento e desincubação de seus projetos (participando de novas bancas para novas ações), e os não aprovados passam a compor a rede da Agência, com a finalidade de indicação de futuras oportunidades, ou podem, ainda, participar de uma nova seleção para o ciclo inicial. A proposta é que os projetos busquem redes também fora da Agência, de modo a ampliar seu campo de trabalho.

Sou extremamente grato à Agência por ter conhecido pessoas,²⁴ histórias de vida e territórios populares do Rio de Janeiro, tanto como colaborador e agente metodológico, quanto como visitante em momentos de socialização e lazer. Babilônia, Chapéu Mangueira, Cantagalo, Batan, Cidade de Deus, Providência, Borel, e outros. Acompanhei o nascimento e desenvolvimento de ideias que se tornaram empreendimentos e projetos com grande impacto em suas respectivas comunidades, como o Favela Orgânica, focado em alimentação e sustentabilidade; o Providenciando Vidas, projeto de atenção à mulher e planejamento familiar; e o Favela em Dança, voltado para as danças urbanas e intercâmbio cultural. Fui um dos mediadores da turma de Regina Tchelly, idealizadora do projeto Favela Orgânica, moradora da Babilônia, paraibana e empregada doméstica, que,

²⁴ Silvana Bahia e Bruno F. Duarte, comunicadores sociais e pesquisadores; Yasmin Thayná, cineasta; Ana Paula Lisboa, escritora; Veruska Delfino, produtora; e outras tantas pessoas que atuam em campos diversos no Rio em prol de uma cidade mais justa e democrática.

como tantas outras mulheres do Norte e Nordeste, migrou para a Região Sudeste em busca de melhores condições de vida.

A curiosidade e interesse de Regina pelos alimentos em sua integridade – cascas, talos e sementes de frutas e verduras –, a fez desenvolver uma iniciativa de receitas com essas partes geralmente descartadas após o preparo da comida. Brigadeiro com casca de banana, risoto de casca de melancia, tabule de talo de agrião, pastelzinho de casca de chuchu, pão de casca de inhame com alecrim, pasta de berinjela com talo de taioba, quiche de talo de brócolis etc. Uma franca alquimista da cozinha. Frequentei sua casa reiteradamente pela admiração mútua construída e acompanhei seu empenho em mobilizar mulheres e donas de casa da Babilônia para colocar a ideia em prática, inicialmente com apenas 140 reais de investimento do próprio bolso (depois de não ser selecionada na primeira banca que participou). Daí em diante, o projeto cresceu paulatinamente, sendo premiado em uma segunda banca da Agência, ampliando redes de contato, promovendo oficinas e formações, e fornecendo *buffets* em eventos corporativos. Desde 2017, Tchelly apresenta o programa *Amor de Cozinha*, no Canal Futura, e viaja pelo mundo dando palestras de alimentação saudável, tendo passado por países como Itália, França, Portugal, Argentina, Paraguai, Uruguai e outros.

A Agência de Redes para Juventude e a Fanfarra das Artes foram dois processos elementares na formulação da Cena Tropicfágica e na visão de mundo que tenho atualmente. Com a primeira, entendi que referir-se aos espaços populares utilizando a expressão “comunidade carente”, mina a capacidade de autorrepresentação desses territórios, submetidos historicamente a esse atalho discursivo de controle e opressão. A crítica era colocada constantemente por Faustini através de uma reflexão sutil de campo simbólico, partindo da premissa de que o uso reiterado da palavra “carência” converte-se em gatilho de artifício psicológico velado, instaurando na dinâmica de classes um dispositivo de subjugação e determinismo social. Ao usarmos displicentemente esta designação de carência, endossamos esse mecanismo psicossocial e linguístico de dominação.

O que chamamos de “empoderamento”, na atualidade, traduz-se por dar voz e autonomia aos grupos sociais subalternizados para o arbítrio

que lhe tomaram, nas definições que lhe cabem de modo intransferível. Em um dia de estúdio na Babilônia, ainda na posição de universitário, um intenso debate sobre o quão pejorativo tornou-se a expressão “favelado(a)” despertou-me para questões às quais eu ainda não havia elaborado com a franqueza necessária. O depoimento de um jovem relatando o constrangimento público pelo qual passou por conta da cor de sua pele e lugar de moradia na cidade tirou-me do lugar de conforto, provocando francas inflexões dos privilégios decorrentes de minha origem social. É importante que pessoas de classe média vivam experiências como essa, de modo a alargar horizontes e visões de mundo.

Favela é uma planta nativa do Brasil, do bioma da Caatinga. O termo passou a denominar os complexos espaços de moradia urbana após o movimento de ocupação da localidade conhecida no Rio de Janeiro como Providência, centro da capital carioca. No pós-guerra de Canudos, os sobreviventes militares, da “missão” oficial de extinguir os insurretos, voltam à capital federal da época e se estabelecem como primeiros moradores dessa região, denominada, primeiramente, de Morro da Favela, acidente geográfico descrito em *Os Sertões*. O livro descreve em tom solene e linguajar rebuscado a vida nesse povoado baiano e a odisséia das lutas recorrentes entre a comunidade resistente e o governo central, até a completa extinção do arraial na quarta expedição oficial. “Todas as serras traçam, afinal, elítica curva fechada ao sul por um morro, o da Favela, em torno de larga planura onde antes se erigia o arraial de Canudos”. (CUNHA, 1984, p. 12, grifo nosso) Ao conhecer a narrativa de Euclides da Cunha, atentei-me para o desenlace cultural íntimo e fecundo entre a Bahia e o Rio de Janeiro, e entre a favela e o sertão, ambientes que desvelam, ambos, a contínua e profunda desigualdade social e estrutural brasileira. A gênese de atribuição linguística e sociocultural do termo “favela” aos conjuntos habitacionais populares em geral nasce do conflito sangrento no sertão baiano, de dor e sofrimento, uma mancha triste que se repete nas atuais favelas espalhadas pelo país, um legado exaurido e doído de nossa história.

Além da Agência de Redes para Juventude, trabalhei no Observatório de Favelas, como articulador do Sextas da Casa (2014), festival de música com bandas e criadores de favela, na Arena Carioca Dicró (Penha); e

como assistente de produção da Flupp Pensa (2012), a Festa Literária das Periferias, no Morro dos Prazeres. Penso que a essencialidade do investimento público nas artes, contribui, direta e indiretamente, com a diminuição da violência física e simbólica desses espaços urbanos, e garante, nesses casos, a presença do Estado nos territórios populares para além de sua face predominantemente penal (FRANCO, 2014), face essa comum e conhecida cotidianamente pelos moradores das favelas brasileiras.

No ano de 2012, morei com Silvana Bahia, Bruno F. Duarte e Gláucia Marinho durante cinco meses na Rua do Monte, no Morro do Livramento/Gamboá, em uma de minhas constantes idas e vindas entre Salvador e o Rio de Janeiro, no périplo nômade de estudo e trabalho. Fui cúmplice da densidade urbana de profunda anacronia da região do Porto Maravilha. Em minha internação no Hospital dos Servidores,²⁵ em frente ao Livramento – no qual passei boa parte dos 45 dias produzindo crônicas do dia a dia de uma instituição pública de saúde –, costumava ir ao parque infantil destinado às crianças internadas, de onde olhava um pequeno trecho da Avenida Barão de Tefé, encontrando na dureza concreta, cinza, vazia e desarborizada de sua grande área de calçamento e passagem, algum respiro de liberdade e devaneio. Essa região específica do Centro Histórico do Rio, na qual está situada o Morro do Livramento e o Morro da Providência, guarda importantes espaços e episódios da vida cultural brasileira, como a Casa de Tia Ciata, reduto mais antigo do samba – ritmo âmago e medular de nossa música –, mesmo que em suas ruas, praças, e prédios não se veja muitos memoriais que nos contem em detalhes essa realidade: o silenciamento de Canudos, o suor do trabalho do povo, seco sob o asfalto de sol a pino.

Fernando Pessoa (1979) afirma que as canções dos povos tristes são alegres, reflexo do que a alma não tem. Mesmo triste se sonha em terras brasileiras. Guardo comigo duas imagens dessa intensa jornada: a visão infinita do mar na favela, do alto de uma laje; e o interior sertanejo entranhado da Bahia, olhado, pisado, e atravessado com a Fanfarra das Artes.

²⁵ Fui internado em 2012, nesse grande hospital-escola federal, em decorrência de uma miocardiopatia dilatada, recebendo o diagnóstico de Arterite de Takayasu, enfermidade autoimune, após um mês e meio de internação.

Imersões artísticas parentais e atemporais

Thiago Pondé

Caminhava pela Rua Riachuelo rumo ao Centro Municipal de Artes Calouste Gulbenkian para o ensaio da peça musical *50 Anos esta noite – UNE canta Brasil*²⁶ (2011), quando, de súbito, fui tomado por uma saudade prodigiosa de casa, dos entes queridos, dos quais tinha poucas notícias por arbítrio pessoal e um tanto inconsequente da juventude, arredia de raízes, entretanto ávida por flores e frutos da vida. Recém-chegado ao Rio de Janeiro para morar provisoriamente, aos 24 anos de idade, embora me sentisse acolhido e entusiasmado em seu solo, um sentimento nostálgico me fazia indagar um reincidente caminho intergeracional no país: a migração regional para os que desejam viver de arte no Brasil. Humberto Porto, meu tio-avô, a quem conheci por memórias difusas de meu pai, fez o mesmo caminho em 1935, aos 27 anos, para apresentar ao público a canção “Este Samba foi feito pra você” – musicada por Assis Valente – gravada pelo cantor Mário Reis (1935) na antiga gravadora Victor.

Vivia um momento de adaptação à cidade, em transição rápida e célere devido ao fluxo de compromissos profissionais que assumi: o espetáculo de teatro citado (resultado do prêmio Interações Estéticas, concedido pela

²⁶ Direção de Alexandre Santini e direção musical de Ricardo Pavão. Assinei a assistência de direção musical e compus o elenco. Apresentado no Teatro de Arena, a céu aberto, no Parque do Flamengo, no dia 21 de janeiro de 2011. Elenco: Aline Arteira, Bárbara Castro, Francisco Thiago Cavalcanti, Daniel Galvão, Diana Iliescu, Geseni Rosa, Godô, Juliana Alves de Souza, Karla da Silva, Paulo Rafael, Rafaela Prestes e Thiago Pondé. Arranjos e Regência: Bida Nascimento. Músicos: Bruno Coelho, Ives Aworet, Sérgio Meireles, Silas Giron, e Tuta. Direção de imagem: Alessandra Stropp. Produção: Diana Iliescu, Nathália Pimenta e Vanessa Stropp. Câmera e Edição: Rafael Gomes. Som: Ligeiro e Antônio Luís. Luz: Tabatta Martins. Assistência de direção: Bárbara Castro. Assistência de Direção Musical: Thiago Pondé. Assistência de produção: Daniel Figueiredo. Orientação pedagógica: Licko Turle. Participações especiais: Francisco Couto (projeção audiovisual), MC Durango Kid e Miguel Campelo. Arte Gráfica: Banda Larga.

Fundação Nacional das Artes), o show *Encontro com a Bahia – Tropicáfagia, Fanfarra e Arte*²⁷ (primeira apresentação oficial da Cena Tropicáfaga), e a coordenação e curadoria de Artes Cênicas da 7ª Bienal da UNE.

A palavra “tropicáfagia” me veio alguns dias após uma conversa coletiva com Gilberto Gil, em meio à produção da Bienal e os ensaios do musical. Compartilhei o termo com Aline Carvalho e Nina La Croix e logo começamos a conjecturar ideias em torno de um processo criativo de multilinguagem com base na fértil temática brasileira suscitada pelo Movimento Antropofágico e pela Tropicália. Nesse ínterim, estive com Gabriel Pardal e Gabriel Camões,²⁸ baianos com residência provisória no Rio de Janeiro e, durante uma conversa no apartamento do ator Arthur Schmidt, no qual ambos estavam hospedados, falei sobre as inquietações trocadas com Aline e Nina e chegamos ao nome “Cena Tropicáfaga”, prospectando uma união entre artistas e agentes dispostos à criação e união colaborativa.

Um mês antes da estreia de *50 Anos esta noite*, ensaiávamos de segunda a sábado, das 10h às 17h, em uma rotina árdua e sinuosa de ajustes artísticos e interpessoais. O argumento dramaturgico do projeto constituía-se por um recorte panorâmico de 50 anos da cultura e política brasileira, das décadas de 1930 a 1980, o que despertou na equipe um interesse voraz acerca de episódios artísticos e históricos constitutivos do Brasil: a Era Vargas, a Era do Rádio, o Teatro de Revista, o Centro Popular de Cultura (CPC), o Regime Militar, os Festivais de Música, a Tropicália, a Redemocratização. O processo criativo de seis meses entre reuniões, pesquisa e ensaios foi provocador e engrandecedor, principalmente pela convivência diária e o intercâmbio cultural entre as cerca de 30 pessoas da equipe, atrizes/atores, cantoras/cantores, musicistas/músicos, produtoras/produtores e técnicas/

²⁷ Show apresentado no dia 20 de janeiro de 2011, na programação da 7ª Bienal. Colaboração do cineasta Hélio Rodrigues. Ficha técnica – Voz: Thiago Pondé, Violão e Voz: Silas Giron, Guitarra e Voz: Rafael Pondé, Baixo: Miguel Jorge, Bateria: Maurício Chiari, Percussão: Marcos Odara e Paulo Giron. Participação especial: Sol.

²⁸ Após esse encontro com Gabriel Camões e Gabriel Pardal, nos afastamos devido à dispersão comum das grandes cidades. A participação dos dois no acervo *Comendo o País Tropical*, que viria a ser construído pouco tempo depois, não se realizou. Pardal acabou assumindo a coordenação de artes cênicas da Bienal, após meu desligamento para me dedicar ao musical e ao primeiro show da Cena, e Camões retornou a Salvador para tocar projetos pessoais.

técnicos dos mais variados estados brasileiros: Pará, Ceará, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Goiás, Pernambuco, Brasília, Bahia, São Paulo, Rio de Janeiro etc. Adquiri incontáveis e preciosos conhecimentos nesse período de montagem, dividindo o percurso com artistas pelos quais desenvolvi uma admiração espontânea e genuína: Francisco Thiago Cavalcanti, dançarino e ator cearense, Karla da Silva, cantora carioca de Madureira, e Bárbara Vento, atriz do município paraense de Altamira.

Experimentos cênicos-poéticos, trocas simbólicas de repertórios artísticos, conversas confessionais em mesa de bar, silêncios e jogos de poder sutis, escutas ideológicas conflitivas, brincadeiras de bastidores e debates acalorados deram a tônica de uma imersão polivalente em torno dos assuntos elegidos como pauta, na megalomania expositiva que adotamos ao abordar esse extenso rescaldo dos anais nacionais. Encarnamos desde a militância aguerrida, com a execução do hino da UNE,²⁹ até a inflexão política do regionalismo agreste, de ligeiro teor anárquico, com “Velha Roupas Coloridas”, de Belchior. Dentre as músicas escolhidas do cancionário brasileiro que compuseram o repertório de canções e *pot-pourris*, estavam: “Cantores do Rádio”, de Lamartine Babo, João de Barro e Alberto Ribeiro; “Disseram que eu voltei americanizada”, de Luiz Peixoto e Vicente Paiva; “Canta Brasil”, de Alcir Pires e David Nasser; “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso; “Ele disse”, de Edgard Ferreira; “O Morro não tem vez”, de Vinícius de Moraes e Tom Jobim; “Carcará”, de João do Vale e José Cândido; “Tropicália”, de Caetano Veloso; e “Coração de Estudante”, de Milton Nascimento e Wagner Tiso. Solei em “Pra que discutir com madame”, de Janet de Almeida e Haroldo Barbosa, gravada por Almeida – com registro póstumo de João Gilberto (1986) –, ocasião em que aproveitei para fazer uma saudação e citação ao meu finado tio-avô, autor da marcha de carnaval “A Jardineira”.³⁰

De toda a trajetória que construí na UNE, entre os anos de 2008 e 2011, teve destacado relevo na minha formação artística e humana: a possibilidade de viajar e participar de encontros, seminários, fóruns e eventos

²⁹ Composição de Vinícius de Moraes e Carlos Lyra, lançada em 1964.

³⁰ Gravada por Orlando da Silva em 1938, alcunhado pela imprensa da época como o cantor das multidões.

no território brasileiro, visitar e conhecer cidades litorâneas e interioranas em diferentes regiões, conversar com outros estudantes e agentes culturais desses distintos ambientes, além da torrente cognitiva que experimentei com a peça *50 Anos esta noite* e as duas Bienais de Cultura da UNE, em 2009 e 2011.

A montagem do musical e a coordenação da 7ª Bienal reservaram inigualáveis oportunidades, incluindo encontros com Carlos Lyra e Gilberto Gil, que, entre tantas outras contribuições valiosas, situaram-nos a respeito do contexto sessentista da arte brasileira, mais especificamente o CPC³¹ e a Tropicália. Iniciativas vez ou outra capturadas por uma narrativa cultural dominante, desconsideradas suas infinitas complexidades e pluralidades intrínsecas, reduzidas pela seguinte dicotomia: a função social da arte e o engajamento político do primeiro x a experimentação artística e a transgressão comportamental desta última. Alguns de meus colegas mais próximos, parte da coordenação nacional do Instituto CUCA, ávidos por um enquadramento político sinalizador e um tanto restritivo da arte, ecoavam com entusiasmo esse discurso simplificador, com o intuito de demarcar a notável contribuição política da UNE para a arte do país, de grande impacto, diga-se de passagem.

Distinguir com alguma clareza esses dois acontecimentos da vida cultural brasileira, situando-os transversalmente do ponto de vista estético, ajuda-nos a compreendê-los dentro de certos pressupostos racionais e paradigmáticos, porém, em contraposição frontal, reduzem sua complexidade e os enquadram em categorias limitadas – quando desconsiderados aspectos como a natureza múltipla das obras desses artistas e a experiência interpessoal e ímpar dos pensadores e criadores envolvidos em ambos.

Gil recebeu um pequeno grupo do CUCA, no qual eu estava presente, numa tarde pré-primaveral de agosto de 2010, na área aberta da Gege Produções. Na década de 1960, ele encampou a Tropicália ao lado de artistas como Caetano Veloso, Gal Costa, Tom Zé, Torquato Neto, José Carlos Capinan, Rogério Duarte, Jorge Mautner, Os Mutantes, e outros. A proposição de fundir ritmos regionais e típicos da música nacional com

³¹ Braço cultural da UNE entre os anos de 1962 e 1964, extinto pela ditadura militar no Brasil.

ritmos estrangeiros urbanos e cosmopolitas, e a atitude arrojada e ousada nos figurinos e interpretações cancionais ao vivo marcaram a prática poética tropicalista, que nos legou também as peças dirigidas por José Celso, o *Rei da Vela* (1967) e *Roda-Viva* (1968), a instalação *Tropicália*, de Hélio Oiticica – o criador dos parangolés, origem do nome do disco homônimo *Tropicália ou Panis et Circenses* (1968) –, e outras invenções originalíssimas.

Uma semana depois da conversa com Gil, fui ao encontro de Carlos Lyra junto com Geseni Rosa, atriz de *50 anos*, para ouvir sobre a fundação e atuação do CPC da UNE, centro do qual o músico carioca foi um dos líderes, ao lado de Oduvaldo Viana Filho, Ferreira Gullar, Augusto Boal, Francisco de Assis, Carlos Estevam e outros artistas e intelectuais da época. Lyra falou-nos das trilhas sonoras feitas para filmes e peças dos colegas: os curtas *Escola de Samba - Alegria de Viver* e *Couro de Gato*, dirigidos por Cacá Diegues e Joaquim Pedro de Andrade, respectivamente, que compõem o filme *Cinco vezes Favela* (1962); as intenções de Vianinha e Boal em costurar uma linguagem “nacional-popular” no Teatro, comprometida com as lutas históricas das classes populares; a realização da UNE-Volante, excursão pelas universidades e capitais de toda a federação com debates e atividades acerca da Reforma Universitária, marco de mobilização do CPC junto às bases universitárias, operárias e camponesas; e apresentações artísticas como o *Auto dos 99%*³² (1962), além, ainda, da parceria com os compositores Vinícius de Moraes, Zé Kéti, Nelson Cavaquinho e a cantora Nara Leão. Chamou-me atenção também sua narrativa sobre a definição do nome Centro Popular de Cultura, à revelia de alguns que preferiam Centro de Cultura Popular, este último grupo vencido pelo sólido argumento de que os principais agentes da iniciativa eram de classe média, portanto não havia coerência a nomenclatura desse modo, já que quem faz cultura popular é o povo.

A divergência atribuída ao panorama artístico sessentista brasileiro é orientada, em grande medida, pelos debates locais que floresceram a partir da produção filosófica e sociológica da estética internacional no século

³² A peça definida como gênero de agitação e propaganda denunciava que, nos anos 1960, apenas 1% da população brasileira tinha condições de acesso ao ensino superior, restando aos 99% dos demais o alijamento dessa possibilidade.

XX. A disputa instrumentalizada do sentido primevo da arte dispunha de análises contraditas por posições contrárias de fundamento. As reflexões que em Gramsci (1968) emergem reivindicando o papel emancipatório da arte no corpo social, a partir da preocupação legítima e imprescindível com a materialidade histórica e conjuntural do artista – em um mundo desigual e em franco flerte com o fascismo –, tem por contrapartida o pensamento de Croce (1985), que vai ao cerne do idealismo hegeliano para desconstruir o sistema hierárquico de conhecimento que coloca a arte em estágio epistemológico anterior à filosofia, à religião e à ciência, elencando prerrogativas da intuição e do vasto repertório de imagens dos artistas capazes de mobilizar a esfera pré-lógica e o sentimento humano. A diferença de fundamentação da arte entre esses dois pensadores italianos é um dos casos mais emblemáticos do antagonismo que se interpôs nos debates estéticos dos estudos humanísticos do século passado. A disparidade dos pensamentos relativos à função/finalidade da arte fomentou incansáveis disputas assentadas nas dicotomias da filosofia estética disciplinar: forma/conteúdo, ideia/matéria, entre outras, o que demarcou campos de oposições ferrenhos entre distintas correntes intelectuais.

Há equívocos quando se tenta imputar à arte sentidos uníssonos, linguagens determinadas, e mediações generalizadas. Ouvindo Gil e Lyra atentamente em muitas digressões de percurso, ressaltou-me uma conclusão confortadora e disparadora de novas sínteses em relação ao contexto sessentista da arte brasileira: excluídas as patrulhas ideológicas,³³ a reflexão preocupada e peremptória dos intelectuais, e a cobertura espetacularizada e sensacionalista de meios de comunicação de massa – de retórica superficial e afeita à criação de rivalidades –, as experiências desses artistas portaram maior complexidade do que prevê a teoria estética e o debate intelectual. Os criadores brasileiros sessentistas seguiram interseccionados em trabalhos experimentais e transversais, vide o interesse de Lyra na fusão do samba com o jazz (o *samba-jazz*), o espetáculo *Arena Canta*

³³ Termo usado por Cacá Diegues, em 1978, registrado no livro homônimo de Heloísa Buarque de Hollanda, para se referir ao patrulhamento tácito e político imputado aos artistas e intelectuais em meio ao clima de animosidade instaurado no país no período da ditadura militar (1964-1985).

Bahia (1965), com direção de Boal e o elenco de baianos tropicalistas, e a atuação de Gil, Tom Zé e Capinam no núcleo do CPC Bahia, demonstrando o grau de engajamento político desses artistas antes mesmo do início da ditadura militar.

O reconhecimento da intensa carga (micro) política da Tropicália não aconteceu de modo imediato, sendo atacado e considerado alienado pelos seus detratores, semelhante à inclinação artística inovadora dos filmes ligados ao CPC, avaliados com demérito de suas condições técnicas e classificados como panfletários. Reposicionamentos só aconteceram de maneira retrospectiva e justa, na constatação da forte crítica de costumes da Tropicália, o que lhe conferiu função social imprescindível, e no caráter precursor concedido posteriormente às obras ligadas aos cineastas do CPC, atestando a tendência de investigação e experimentação de linguagem dessas obras, o que mais tarde culminaria no surgimento do Cinema Novo.

Os conceitos da literatura estética como arte política, arte pura, arte engajada, arte pela arte, que aparecem conciliados e esclarecidos na obra do italiano Luigi Pareyson (1989), em uma tentativa lúcida de delinear seus devidos terrenos e domínios próprios, são esforços válidos para conferir algum nível de substância distintiva e tangível às plurais manifestações e modos artísticos. Contudo, passam ao largo da complexidade do fenômeno estético nas infinitas nuances e variáveis hermenêuticas e holísticas que lhe são próprias, reduzindo a arte a questões impossíveis de serem parametrizáveis e objetificadas em uma espinha dorsal intelectual, a não ser por aproximação especulativa. A arte trata-se de um fenômeno tão fractalizado e não-euclidiano, que as singularidades dos artistas e das obras de arte são urgências intemporais e inequívocas. Convicções íntimas, em constante processo de autocrítica na particularidade existencial dos artistas, podem levá-los à discordância pontual quanto às obras e posicionamento de seus pares, o que aconteceu constantemente nas décadas de 1960 e 1970. Todavia, maior do que esse dado possível de crença arraigada em um modelo ideal de arte – desconstruída com a incansável disposição à reforma de princípios –, e de competição e vaidade, restam claros indícios proeminentes da outra face da vocação íntima dos artistas em geral, manifestos em suas próprias obras e processos criativos construídos

coletivamente: a verve incisiva contra o *status quo* e as hegemonias gerais de toda ordem (ética, poética, política), além da lida curiosa e agregadora com o mundo.

Durante a montagem de *50 Anos esta noite*, tive contato com o grupo Tá na Rua, fundado pelo diretor Amir Haddad, em um espaço localizado em um antigo casarão da Lapa, que visitei por dois meses ininterruptos para orientar-me perante a poética híbrida que pretendíamos executar com o teatro-musical-documentário, modo como denominávamos a obra em processo de montagem (o Tá na Rua foi um dos parceiros do projeto). A metodologia de Haddad empregue na Oficina de Despressurização alvitra uma violenta desconstrução do exercício dramatúrgico e formativo do ator através de sucessivos atos de improvisação cênica, sem qualquer roteiro prévio. No decurso da oficina, um amplo acervo de canções, figurinos e adereços estimulam os presentes a dançar, atuar e executar ações e movimentos interativos e livres, pontuados por intervenções mediativas e precisas do diretor para a ressignificação e metamorfose contínua da cena. Há uma dessacralização brutal do princípio de extraordinariedade da arte, a fim de trazê-la para a dimensão do ritual, mundano e público, atestando o caráter de vida cotidiana como teatro. Não senti muita dificuldade em me ambientar na oficina pela prévia experiência artística desconstrutiva possibilitada pela Fanfarra das Artes.

Haddad reclama um compromisso irremediável do teatro com a ocupação de espaços abertos e públicos, opondo-se à convenção teatral difundida pelas classes dominantes no hemisfério sul, em especial a burguesia, a qual: no âmbito da ética, agiu desde sempre para manter seu predomínio e poder simbólico socioestruturante; na poética, escolheu um modelo arquitetônico seletivo e fechado para as apresentações teatrais – adotando o formato de palco italiano como modo majoritário de encenação; e na política, impôs legislações coibitivas para o trabalho do artista de rua, ou se omitiu de regulamentar esse ofício, desconhecendo-o institucionalmente. Fulcral destacar nas falas do diretor uma ferrenha crítica ao destino exclusivo da arte teatral como produto de mercado na atualidade, oriundo do padrão de teatro burguês ao qual ele se opõe com o que chama de “arte pública”, e um “teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, e ator sem papel”.

Foi na turnê nacional de *Dionisíacas em viagem* (2010), em Salvador, do Teatro Oficina, grupo que o próprio Amir Haddad ajudou a fundar na mesma década de 1960, que vi pela primeira vez o nome de meu tio-avô, Humberto Porto, grafado em um material artístico, no caderno de hinário do espetáculo *Estrela Brazyleira a Vagar - Cacilda* (2009). Não mensurava a influência³⁴ de Humberto para o desenvolvimento da música brasileira. A música de abertura, uma espécie de prólogo celebratório às favelas cariocas, era “Batuque no Morro”.³⁵ De imediato, lembrei-me das crônicas e memórias de meu pai sobre Humberto – e assim me refiro, pois o contador tem excelente capacidade de tecer linhas narrativas com grande entusiasmo, repassando adiante histórias contadas por seu tio, Tonito, irmão de Humberto. A lembrança mais cristalina que possuo é a de uma noite de lua cheia no Vale do Capão, por volta dos meus 16 anos de idade, que rendeu um papo interminável sobre esse nosso ascendente músico, tema que foi tabu por um longo ciclo na família Porto, provavelmente pelo que afirma Nietzsche (2012, p. 31): “Os familiares de um suicida³⁶ não lhe perdoam por não ter ficado vivo em consideração ao nome da família”. As recordações que tenho das dezenas de relatos contados por meu pai, repetidas vezes, têm similaridade afetiva com outra lembrança longínqua de minha infância: quando admirei minha mãe, sentado no chão de seu quarto, em momento inspirado e raro de liberdade, cantando Maria Bethânia, seguindo o CD *As canções que você fez pra mim* (1993) que tocava em um pequeno rádio portátil de sua escrivaninha.

Ao bater os olhos no livreto dos cânticos e ler o nome de Humberto Porto, senti uma alegria confortadora e uma tristeza colateral, sensações repetidas desde que o elegi como um símbolo elevado de minha caminhada, ao constatar a dura e áspera vida que teve. Por que ainda hoje não

³⁴ O músico é descrito por Luiz Américo Lisboa Júnior, no livro *Compositores e Intérpretes Baianos - De Xisto Bahia a Dorival Caymmi* (Editus e Via Litterarum, 2007), como o responsável pela inserção sistemática do lamento na rítmica popular do país e, conjuntamente com Dorival Caymmi, Assis Valente e Xisto Bahia, pilares da difusão do imaginário baiano a nível nacional e de uma linguagem musical própria da Bahia.

³⁵ Composição de Humberto Porto em parceria com Herivelto Martins e Ozon. Gravada pelo Trio de Ouro em 1938.

³⁶ Humberto Porto se suicidou aos 35 anos, ingerindo alto teor de uma substância tóxica desconhecida.

reconhecemos com maior apreço e dedicação às reminiscências escondidas do que somos como país? Na música, há poucas referências publicizadas em larga escala anteriores ao final da década de 1950, circunscritas a Carmen Miranda e seletos cantores/cantoras e compositores do Rádio. Na história, não temos um representativo e importante museu nacional acerca da escravidão, como Angola construiu, em 1977, o Museu Nacional da Escravatura, na capital Luanda, para dar aos nativos e estrangeiros a possibilidade de conhecer a escravidão em território brasileiro com maior precisão, fazendo-os sentir o peso dessa norma outrora banal, desumana e corriqueira.

Passada a euforia inicial da chegada ao Rio de Janeiro, com o desligamento do Instituto CUCA encaminhado, passei a tocar a construção coletiva do acervo *Comendo o País Tropical*, concomitante aos compromissos da Agência de Redes para Juventude, convidando³⁷ meu irmão Rafael Pondé, e os músicos Silas Giron, Edson Big, Mauricio Chiari e Marcos Odara para participação. Comecei também a pesquisar os passos de Humberto Porto nos anos em que viveu no Distrito Federal da época. Visitei alguns lugares cruciais para conhecer melhor sua história: o Cemitério São João Batista, em busca de notícias de seus restos mortais (o que não tive êxito); o Instituto Cravo Albin, onde conversei com seu mentor, Ricardo Cravo Albin, responsável por um dos maiores dicionários da Música Popular Brasileira (MPB) – único com versão digital que consta Humberto Porto como verbete –; o Instituto Moreira Salles, no qual partituras antigas de canções do compositor compõem o acervo; o Museu da Imagem e do Som (MIS), onde tive acesso a uma entrevista de Herivelto Martins a Cravo Albin, na qual ele fala de meu tio-avô por quase 15 minutos; e o antigo prédio que teve como sede o Cassino da Urca, derradeiro lugar de seu último suspiro.

Uma das histórias específicas narradas por meu pai nunca me soou tão difícil quanto a que trouxe a informação de que uma célebre música nacional, conhecida mundialmente, havia sido vendida por Humberto em momento de desespero e angústia. Não contarei essa história aqui

³⁷ Aline Carvalho e Nina La Croix também convidaram amigos e colegas próximos para o processo de criação do acervo: Hebert Sobral, Carolina Spork, Pedro Jatobá, e Bianca Toledo.

com nenhuma intenção de revisionismo, nem de polemizar a respeito. Com toda deferência a Ary Barroso, esse relato aparece apenas como uma história íntima que depois foi registrada em uma obra literária. Na biografia de Nelson Taboada Souza, escrita pelo pesquisador Ubaldo Marques Porto Filho (2010), o depoimento de Tarquínio Gonzaga, historiador, dá materialidade ao rumor familiar.

A Pastelaria Globo era um ponto da boemia nos idos dos anos 1930, na Baixa dos Sapateiros. Tarquínio, amigo de Humberto, contou a Ubaldo Porto que, inspirado por uma linda morena, meu tio-avô compôs “Na Baixa do Sapateiro”, na mesa da pastelaria. Humberto tocava tão insistentemente a canção no violão que, um dia, o próprio Nelson Taboada lhe pediu: “Dê um merecido descanso à morena da Baixa dos Sapateiros. Por favor, cante outras músicas”. (PORTO FILHO, 2010, p. 19) Os dois amigos passaram longo tempo sem se encontrar devido à mudança do músico para o Rio de Janeiro, quando, na ocasião da visita de Humberto a Salvador, saíram para almoçar em um restaurante do Rio Vermelho. A voz de Sílvio Caldas entoava os versos de um tema conhecido aos ouvidos de Gonzaga, no rádio do estabelecimento, que logo emendou a pergunta: “O que aconteceu com a música Na Baixa dos Sapateiros, que você gostava de cantar na pastelaria do Nelson Taboada?”. (PORTO FILHO, 2010, p. 19) A resposta de Humberto revelara seu calvário: “Vendi ao Ary Barroso, num dia em que precisava de dinheiro, pois estava sem um tostão no bolso. Ele fez algumas alterações, colocou Na Baixa do Sapateiro, no singular, e acrescentou algumas frases”. (PORTO FILHO, 2010, p. 19)

Deitado no chão do quarto que dividia com Silvana Bahia, na casa da Gamboa, um tempo depois de visitar instituições de memória no Rio, resolvi enviar um *e-mail* para dois familiares, Annibal Filho e Leonardo (irmão e primo), para costurar uma organização familiar ao redor do trabalho de Humberto. Sentia-me impelido a fazer algo em favor de seu legado. Comecei a escrever a correspondência virtual, cheio de esperança e prospecções, no que fui tomado momentaneamente por um choro convulsivo que escapava de qualquer controle. Devia vir do fundo de minhas entranhas, carregando a dor que permeou a existência desse meu antepassado. Quanto mais eu digitava, mais as lágrimas ganhavam força

descomunal. Nunca tentei entender racionalmente esse evento, nem seria capaz de fazê-lo, sei que culminou na montagem da peça *O Jardim de Humberto Porto*³⁸ (2015), um trabalho do qual tenho um orgulho especial. Cada vez que o apresento, sinto cumprir uma missão importante, sem autoenaltcimento ou prodigalidade, e sim com responsabilidade e senso de justiça pela contribuição de meu tio-avô à música nacional.

Ante as lacunas das histórias oficiais elegidas pela nossa iníqua necessidade de organização e classificação no espaço-tempo linear, há sempre histórias subterrâneas, ébrias, prontas para serem redescobertas e reverenciadas. Humberto Porto não é um dos eleitos pela história oficial da música brasileira, consciência que já possuía quando fez sua última composição, “Canção do Pária”, nunca gravada, mas cravada pela voz de Dalva de Oliveira, vestida de preto e enlutada, em *show* realizado no Cine-Teatro Jandaia, em Salvador, no ano da morte dele, em 1943. Tomei nota desse fato por uma excelente matéria, que tenho preservada, feita pelo historiador Cid Teixeira para o Jornal *A Tarde* do dia 24 de junho de 1995.

A arte é o conhecimento com maior dificuldade de ser ajuizado pela dureza e método das ciências universalizantes, incluindo aí a história que se professa irretocável. Não cabe em seu largo leito a sanha aplacadora da razão, que uniformiza a experiência, principalmente a que ocorre à revelia de nossa consciência coletiva. Segundo Suzanne Langer (1958, p. 81), a arte é o “epítome da vida humana” para alguns artistas. Iria um pouco além de Langer: a arte deveria ser o epítome da vida para toda humanidade.

³⁸ A peça tem formato cênico-musical e simula um programa de rádio ao vivo, chamado Memória da Música Brasileira (MMB), que, na edição que vai ao ar, conta e canta a vida e obra de Humberto Porto, apresentando ainda seus principais intérpretes e parceiros (Carmen Miranda, Dalva de Oliveira, Francisco Alves, Trio de Ouro, Pixinguinha, Benedito Lacerda etc.). A atriz Evelin Buchegger conduz o MMB e recebe uma banda ao vivo, que executa as canções do compositor, formada por mim (que assino a direção), Rafael Pondé (violão e direção musical), Lucas Pondé (baixo), Rangel Menezes (piano elétrico), Pedro Degaut (trombone), Ricardo Costa (percussão) e Dainho Xequerê (percussão). O espetáculo é composto por três atos, possui um monólogo especial da atriz convidada, e áudio histórico da entrevista de Herivelto Martins. Estreou no ano de 2015, no Teatro Vila Velha, e foi apresentada no Festival Cena, Som e Fúria (Salvador/2016), na 5ª Virada Cultural de Camaçari (Camaçari/2016), e no Centro Cultural Banco do Nordeste (CCBNB), na cidade de Fortaleza, em 2017.

Performances carnavalescas

Thiago Pondé

Desembarquei em São Paulo na sexta-feira de Carnaval, no dia 24 fevereiro de 2017, em Guarulhos, final da manhã. Chegava à cidade para participar do desfile do Tarado ni Você,³⁹ que teria como tema uma releitura do conceito “tropifagia”, agendado para o dia seguinte (sábado). Recebi um telefonema de Rodrigo Guima, um dos fundadores⁴⁰ do bloco, cerca de três meses antes, dizendo-me que havia ouvido falar da Cena Tropicáfica por intermédio de Jerônimo Sodré, com quem desenvolvi o projeto *Curto Circuito Sonoro* (2016 – na seção Memória da Cena Tropicáfica o projeto aparece mais detalhado), no Teatro Castro Alves (TCA), iniciativa da Cena em parceria com a Sena Produções Culturais. Conversamos cerca de meia hora sobre assuntos como Tropicália, Movimento Antropofágico, fatos da história nacional, contexto político brasileiro, e as Jornadas de junho de 2013. Falei-lhe acerca da proposta desenvolvida pela tropifagia, vigente na linguagem artística, na metodologia dos intercâmbios culturais propostos, o campo transversal artístico que nos interessava, e a natureza pública e agregadora do conceito, que admitia o remix⁴¹ de outros agentes desde que o uso não tivesse finalidade comercial e o crédito nos fosse atribuído.

Um dia de sol escaldante se anunciava nos arredores do aeroporto de Guarulhos. Adentrei o ônibus executivo que me transportaria para uma estação de metrô onde tomaria um dos vagões rumo ao Butantã, a fim de chegar à casa de Illa Benício e Clarissa La Croix, musicista e designer,

³⁹ Bloco carnavalesco de São Paulo em homenagem a Caetano Veloso, de nome homônimo a uma canção do artista santo-amarense, com repertório dedicado às suas composições. O registro do desfile de 2017 está disponível na plataforma Vimeo do estúdio Jardim Elétrico Filmes.

⁴⁰ Fundador do Tarado ni Você em parceria com Thiago Borba e Raphaela Barcalla.

⁴¹ A ideia de remix aqui remete à releitura, interpretação por terceiros.

amigas de longa data. Ocorreu-me uma sensação de liberdade pouco experimentada nos períodos existenciais que vivia. Por um arroubo impulsivo, sem ponderação ou força suficiente que pudesse detê-lo, enviei uma mensagem de supetão na qual declarava uma paixão que teimava em me solicitar uma atitude enérgica perante o vórtice de sensações causadas pelo afeto represado. Às vezes sigo essas intuições as quais vejo fundamentais para os insondáveis lampejos artísticos, a designada inspiração. A paixão é um nascedouro fértil de poesia.

Adorno (1996) argumenta que, quando nos apaixonamos, a margem para os impulsos espontâneos é estreita, por conta do medo da transitoriedade do sentimento que nos acomete e a chance de objetificação do ser apaixonado, passível de obstruir a imagem narcísica que o sustenta. Em breves reflexões pregressas, notei que esse subterfúgio é comum nos estados de apaixonamento, nos quais, calar e não agir, além de um procedimento de autopreservação instintiva para manutenção de nossa completa integridade emocional, abalada pelas paragens secas e inóspitas do desamor passado, é ainda um mecanismo de sublimação em torno do desejo frustrado de reciprocidade equivalente, frequente no ideal romântico, ultrajado em face do cotidiano pragmático e da “adulter” sobejamente autocrítica e analítica. A tendência especulativa da condição apaixonada exaure-nos paulatina e taciturnamente, tanto pelo excesso de conjecturas hipotéticas colocadas pela imaginação e seu dispositivo reiterado de ficcionalidade, quanto pela postura de clausura e defesa instaurada em nosso corpo arredo, duas circunstâncias que acabam por minar o último resquício de lucidez hábil propícia a nos restituir o arbítrio sereno de viver essa disposição inspiradora. Há elos invisíveis que aproximam arte e paixão, na vitalidade desta última e sua proporcional força motriz para impelir o nascimento de poemas, desenhos, melodias, argumentos e interpretações. As criações artísticas espiritualizam o sujeito apaixonado, condição transitória, do ponto de vista da duração, devido à instabilidade e a intensidade dos sentimentos despertados. Certa feita, em entrevista a Clarice Lispector (1999), Vinícius de Moraes admitira que a calma no seio da paixão seria um anseio humano possivelmente inatingível.

Após rápida conversa protocolar via aplicativo, a outra parte lembrou-me da restrita amizade nutrida, no que terminei a interação proferindo a frase: “é carnaval, é permitido sonhar”. Contraditoriamente ao corolário obtido, ainda que a *secura* tenha-se colocado como opção temporária pela recusa alheia à oferta de enamoramento, acontece com certa frequência da sensação de liberdade se ampliar quando pronuncio o desejo, seja pela tarefa exitosa de aplacar a inquietude do ego ante a rejeição do outro ou pelo reconhecimento resiliente do círculo fechado que envolve a paixão.

O ensaio com banda estava marcado para às nove horas da noite de sexta-feira, o que me dava considerável conforto para chegar ao lar das meninas e estudar as peças, além de continuar à distância as articulações para o *show Tropicalistas e Tropifágicos*,⁴² marcado para Salvador, na segunda-feira da folia, no palco do Largo Pelourinho (em frente à Casa de Jorge Amado), junto com Mariella Santiago e Bem Gil. Selecionei três músicas para cantar no Tarado: “Alegria, alegria”, “Divino Maravilhoso” e “Odara”, opções enviadas a mim por Zé Ed numa lista. Zé é o puxador principal do bloco, cantor de presença e forte carisma pessoal.

Deitei-me pós-almoço e passei a meditar sobre a apreensão que constatava correr em mim diante da responsabilidade que me aguardava no dia seguinte. Respirei de modo vagaroso e calmo para contrapor a ansiedade proeminente, e um axioma difuso capturou a atenção desassossegada de meus pensamentos: a dimensão grandiosa que o Carnaval adquiriu no Brasil. É uma festa de tradição internacional, que acontece em Barranquilla, na Colômbia, Veneza, na Itália, Nice, na França, e outros lugares do mundo; entretanto, preconiza um arrebatamento e uma devoção particular por aqui.

Há uma transgressão popular intrínseca no festejo carnavalesco nacional – excluída a exploração econômica constante em algumas práticas, como nas condições precárias implicadas nas atividades de cordeiro de bloco, ou a colocação de camarotes em vias públicas diminuindo o espaço do folião pipoca – que não reside na alegria exaltada como tendência

⁴² *Tropicalistas e Tropifágicos* foi um *show* realizado dia 27 de fevereiro de 2017, no Largo do Pelourinho, em homenagem aos 50 anos da Tropicália, tema do Carnaval organizado pelo Governo da Bahia.

gratuita e fortuita da índole local, utilizada como *marketing* de promoção institucional para justificar a ausência de vontade política em promover o bem-estar social da imensa população de vulneráveis, porém, pela licenciosidade liberadora que esta mesma alegria transporta do ponto de vista ético-estético, através da interação e do convívio festivo de pessoas durante os dias de farra, nos blocos de rua e trios sem corda. O estro transgressor dessa alegria está em sua constituição atípica e incomum, ocorrendo nesse cenário carnavalesco singular, distinto dos demais períodos do ano, no qual são inúmeras as adversidades que marginalizam gentes brasileiras, sobretudo as que sofrem de problemas relacionados à pobreza e desigualdade estruturais de nosso país, a exemplo da fome e da oferta difusa e pouco qualitativa dos serviços públicos.

Aproveitei a tarde de sexta para fazer ligações telefônicas imprescindíveis para a apresentação no Largo do Pelourinho, resolvendo questões artísticas pendentes, além de cantar “Alegria, alegria” na confiança de fixar a letra ainda intrincada na minha cabeça. A ousadia e autoconfiança leonina de Caetano Veloso me suscitam admiração. Sem falar de seu comportamento espontaneamente sedutor e irônico. Além propriamente das composições de Caetano, outro fato que me animava para o desfile era o de o trio não ter cordas.

Sexta à tarde, andei distraído pelo bairro do famoso instituto biológico e por suas ruas repletas de domicílios charmosos e varandas atraentes, chegando a me perder duas vezes, e, seguidamente ao café da noite, me dirigi para o ensaio. Ao chegar, conheci os músicos⁴³ e cumprimentei-os, sentando-me na calçada em frente ao galpão onde ficava o estúdio. Proseamos trivialidades até o horário de entrada, em clima leve e descontraído, pontuado pela extrema afetuosidade que os componentes do Tarado demonstravam entre si, construída nos quatro anos de história recém-completados. Percebi a sutileza nas atitudes de acolhimento e generosidade comigo, para me deixar confortável e parte daquela celebração

⁴³ A banda do Tarado ni Você é composta pelos seguintes músicos: Zé Ed (voz/cofundador), Luciano Cossina (violão), Ed Woiski (guitarra), Cristiano di Donato (baixo), Giuliano Laurenza (bateria), Mari Santos (percussão/cofundadora), Dominique Vieira (percussão/cofundadora), Heloise Gildemeister (percussão/cofundadora), Fernando Calvache (percussão), Josué Bob (percussão) e Júlia Casali (percussão).

familiar, advindas especialmente das musicistas Dominique Vieira, Mari Santos e Heloise Gildemeister, percussionistas cheias de *groove* que respondiam pelo núcleo pulsante e o coração rítmico do grupo. Entramos na sala de ensaio e acertamos as convenções e os ritmos das músicas que eu cantaria, repetindo duas ou três vezes cada uma, já que outras canções demandavam atenção em um repertório de tamanho considerável.

As músicas de Caetano escolhidas pelo Tarado ganham versões em frevo, marchinha, samba-*reggae* e outros ritmos de médias e rápidas batidas por minuto, no intento de torná-las dançantes para apreciação e desbunde geral. Acompanhei todo o ensaio e depois decidi passear pela Rua Augusta, área que sintetiza o cosmopolitismo e a diversidade cultural de São Paulo, aproveitando para caminhar pela longa extensão de calçamento desse trecho.

Às dez horas da manhã de sábado, pratiquei exercícios de técnica vocal e alongamento com o objetivo de preparar a voz para cantar com potência e brilho. Dei pequenos pulos, mexi quadril, braços e pernas para acordar toda a estrutura fisiológica e orgânica, na mesma proporção que fazia vocalizes aleatórios, em um ritual repetido nos instantes anteriores às apresentações eventuais, costume esse compatibilizado com a aprendizagem de que a voz representa o corpo de modo integral. “Voz é também corpo”. (MATOS, 2010, p. 4) Esse princípio me foi explicitado em uma situação delicada, aos 16 anos, que fincou a imprescindibilidade do canto em minha vida, contudo, quase resultou em uma fatalidade irreversível.

Viajava para o interior da Bahia com familiares, em direção à Chapada Diamantina, quando uma chuva fina e persistente insistia em cair na estrada. Na BR-242, que liga Itaberaba a Lençóis, meu irmão perdeu a direção do veículo, indo o carro em direção ao acostamento e capotando em seguida. Um cabedal de imagens inundou minha mente em átimos de segundos. O automóvel se arrastou de cabeça para baixo perdendo velocidade e brecando muito próximo a um buraco de tamanho considerável, com uma pedra robusta e pontiaguda no meio. O susto deu lugar ao alívio quando percebemos que estávamos todos vivos e sem ferimentos maiores. Fomos meu pai e eu para o acostamento da estrada pedir carona com a intenção de voltarmos ao centro de Itaberaba e ligarmos para o guincho,

a fim de cumprir os procedimentos de retirada do veículo do local. Um caminhoneiro solícito parou ao nosso chamado e, enquanto meu pai adentrou o banco do carona, subi na boleia e me acomodei sentado entre caixas de frutas distribuídas por toda extensão traseira do caminhão. Uma palpitação no coração e um leve tremor nas mãos mantinham-me atordoado, cessando assim que comecei a cantar “Um homem também chora”, de Gonzaguinha, de olhos fechados, invadido pelo presságio de que soltar a voz me faria bem naquela ocasião. A aceleração dos batimentos cardíacos e a tremura dos dedos cederam lentamente ao apelo da voz, que se espraiava em toda amplitude e volume do meu corpo. Ao acabar de cantar distingui a calma e me veio uma certeza intuitiva de que a mudança de estado fisiológico se deveu à vocalização poética da aflição, sinalizada pelos sintomas descritos. Desde então, meu corpo mantém essa memória perene e viva.

Era a hora de ir para o desfile. Vesti o figurino, uma calça saruel branca com corte de saia, e um colete de manga estampado com flores,⁴⁴ de tonalidade carmim, e tomei o metrô rumo à estação da República, de onde andei até o local da concentração, a Avenida São João, esquina com a Ipiranga, relatada em “Sampa”, de autoria do homenageado do bloco. Aproximava-se do meio-dia quando cheguei. Avistei o trio elétrico, de tamanho médio, estacionado, customizado com samambaias, folhas de coqueiros, frutos tropicais, e logo meus olhos pousaram na arte gráfica, com a releitura proposta do termo tropifagia, discretamente sexualizada. Ainda faltava uma hora para a saída. Subi no trio e guardei a mochila que carregava, recostando-me em um canto próximo à lateral, que me permitia uma vista privilegiada de todo o entorno da rua: os edifícios, as vias transversais, o comércio do bairro etc. Um som ambiente com músicas baianas icônicas (Banda Mel, Timbalada, Olodum) animava quem começava a chegar.

Fiquei observando a criatividade nas pinturas faciais dos passantes, o acabamento cuidadoso e vivaz das vestimentas, os corpos expostos e parcialmente desnudos, o uso inusitado de roupas em formatos excêntricos, e

⁴⁴ Peça do acervo de figurino do Centro Técnico do TCA.

os infinitos acessórios (colares, brincos, pulseiras, chapéus etc.) utilizados para compor as fantasias. Algo me guardava reservado e introvertido, tanto pela ausência de maior intimidade com os presentes, que me permitisse à interação livre e fluida, quanto pelo propósito de resguardar energia para a participação que faria mais tarde. Passei este íterim até a saída do trio em silêncio, tímido, numa espécie de observação ativa.

Equipamentos ligados, passagem de som, tambores soando, céu azul, sol escaldante, *glitter*, brilho, sorrisos fartos, janelas dos prédios cheias de espectadores curiosos. A banda do Tarado cumpriu sua liturgia de preparação e aquecimento, os instrumentistas tomaram seus postos e assentos, e os três fundadores fizeram seus discursos de reverência e anunciação. Lançadores de confetes e serpentinas decretaram o início do circuito com “Milagres do Povo”. Os gritos da multidão arrepiaram-me instantaneamente, uma vocalidade coletiva e uníssona capaz de adentrar as entranhas do mundo, dada a força e peso de sua emissão conjunta.

Tive uma primeira epifania de que seria cúmplice de uma grande performance,⁴⁵ uma sucessão de desdobramentos poéticos únicos, de lances despreziosos e espontâneos. Nada era planejado ou ordenado, mas parecia irromper de modo previsível na percepção lírica provida de uma espetacularidade quase confessional da inflamada euforia interior que eu sentia. O percurso tinha a previsão de cinco horas e, além de minha participação, outros dez convidados também se apresentariam: Caio Prado, El Peche, Geórgia Branco, Lineker (conhecido agora como São Yantó), Leo Cavalcanti, Linn da Quebrada, Os Não Recomendados, Paulo Neto, Pedro Peu e Thy San, em uma representatividade social relevante e destacada. O momento traduzia-se pela abertura de *fronts* nos nichos de mercado com a ascensão viral de Liniker, cantora transexual, oportunizando espaços para novas artistas como Linn da Quebrada, uma das convidadas pelo Tarado.

⁴⁵ O conceito de “performance” descrito nessa passagem remete à definição de Paul Zumthor (2007), uma forma poética singular e única, uma “emergência” de contexto “cultural e situacional” que “ultrapassa o curso comum dos acontecimentos”, na qual os sujeitos são agentes atuantes pela presença viva de seus corpos, no espaço que por ventura existem e ocupam.

Um discreto nervosismo espreitava-me diante da combinação inédita dos fatos. Nunca havia cantado para tanta gente, e cantar, mais do que um ato aparentemente corriqueiro ou de mecânica simples e repetitiva, presuppõe uma imersão e entrega que requer total disponibilidade íntegra de minhas faculdades humanas intuitivas e lógicas.

A partir do acidente relatado e da incorporação desse hábito de expandir a voz como estratégia de subsistência da vida simbólica, algumas vivências formativas aprofundaram meu saber técnico e holístico, permitindo-me maior compreensão executiva desse fazer poético-estético. Se na Escola Baiana de Canto Popular⁴⁶ (EBCP), a vivência de palco e o conhecimento especializado conduziram-me para o aprimoramento de minha percepção musical e capacidades vocais como cantor, além do contato mais detalhado e próximo com a obra de compositores e artistas da importância de Batatinha, Os Tingoãs, Ederaldo Gentil e Riachão, a iniciação em palhaçaria⁴⁷ e a permanência de três anos e meio no Nariz de Cogumelo⁴⁸ e Cuerpos Dilatados⁴⁹ transportaram-me para o profundo esteio de minha vida subjetiva e corpórea, tornando-se crucial para a imergência na narrativa textual (letra) e rítmica das canções, através de dinâmicas e práticas corpo-vocais geradoras de estados psicofísicos propícios à construção das interpretações.

Três fundamentos corroboram com a mudança qualitativa de distinção do ofício do cantor e do intérprete. Para o primeiro, noções básicas

⁴⁶ Escola de nível técnico-profissionalizante conduzida pela cantora e professora da UFBA Ana Paula Albuquerque, que promove o Curso de Formação em Canto Popular, localizada no Politeama de Baixo, em Salvador. Fui aluno da escola entre os anos de 2008 e 2010, e professor colaborador entre 2015 e 2017.

⁴⁷ Iniciação feita com Alexandre Luis Casali, palhaço Biancorino Bolofoto, formado pelo Lume Teatro – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

⁴⁸ Grupo de Palhaçaria do qual fui um dos fundadores, que permanece em atividade na capital baiana, atualmente composto só por mulheres no *front* da cena, dedicando-se à palhaçaria feminina. Formação atual do Nariz de Cogumelo: Laili Flórez (Florícota), Larissa Uerba (Furabolo), Luiza Bocca (Calçolina), Viviane Abreu (Fuscalina), Diogo Flórez (Músico) e Pedro Vieira (Músico).

⁴⁹ Primeiro grupo teatral que participei em Salvador (2005-2008). O trabalho seguia linha de teatro físico e musical, tendo a peça *Antropofomiscigenação* em seu repertório. O grupo se desfez em 2008, dando origem ao Nariz de Cogumelo com membros remanescentes.

aplicadas de afinação, emissão e dicção são suficientes para a execução adequada e estritamente técnica do canto, ao passo que para o segundo, a aplicação elaborada de princípios como respiração, dinâmica e timbre, compõem uma trinca articulada e diferenciada que constrói a especificidade do atributo interpretativo. Nem todo cantor é intérprete. Essa tríade de fundamentos é também imprescindível para a prática específica do cantor, todavia, é na prática do intérprete que ela ganha contornos próprios, singulares e expressivos. Por intermédio da respiração, pulsação básica da vida, temos a possibilidade de alteração consciente de nossa disposição física e mental, o que permite uma gama de estados emocionais afeitos à variedade de interpretações exequíveis. A dinâmica se consolida com a modificação da frequência respiratória e do volume de emissão da voz, dotando a canção de nuances na intensidade sonora. E o timbre, por sua vez, caracteriza-se pela “cor” da voz cantada, na constituição vocal emitida (a título de exemplo, na bossa nova, geralmente, é suave e claro, no *rock'n roll*, pesado e rasgado). Machado (2007) ressalta este último fundamento como o mais natural da voz cantada, modo de expressão de uma infinidade de significações possíveis.

Esses três fundamentos se relacionam na concepção interpretativa exercendo mútua influência na complexa engrenagem a partir da variação de suas formas. As escolhas estilísticas pautam-se pelo arbítrio intencional do intérprete, um cantor de vários ritmos. No EP *Comendo o País Tropical*, apliquei esses rudimentos ao meu desempenho durante as gravações, o que torna visível a diferença de interpretação vocal entre os fonogramas “Revolta dos Malês” e “Yemanjá”, ou na mesma faixa, no caso das antagônicas inflexões vocais realizadas na primeira, distintas na parte A e C da forma.⁵⁰

O desfile seguia o itinerário pelas vias do centro de São Paulo cada vez mais cheio e vibrante. Surpreendi-me ao ver o deleite de uma senhora em cadeira de rodas no meio da aglomeração de gente, com as mãos balançantes e a exibição de seus cabelos brancos e seu sorriso apreciável. A imagem dessa mulher restituiu-me uma altivez motivada, que me pôs

⁵⁰ A: “Perto do abaeté, tem um negro mandingueiro”; C: “O canto de apeiar o boi, foi o malê que trouxe”.

ao lado de Mari fazendo vocais e brincando com desprendimento e entusiasmo, compartilhando com os demais músicos a autoria daquele *script* imprevisível que se escrevia no urbanismo subjetivo da cidade. Tive uma segunda epifania no meio do trajeto, quando olhei na direção traseira do trio e não consegui enxergar o final da multidão,⁵¹ na posição mediana da Consolação, ponto que a banda sacou as canções “Luz de Tietá”, “Filha da Chiquita Bacana”, “Chuva, suor e cerveja” e “Atrás do trio elétrico”, embalando de vez os foliões. Nessa altura, passávamos no trecho próximo à suntuosa Biblioteca Mário de Andrade, reforçando a ligação atávica das novas gerações ali testemunhadas com o compromisso das gerações antepassadas, de traduzir e registrar os códigos simbólicos da vida brasileira no legado de suas obras, para a continuidade de uma missão precípua, fundamental e urgente: a realização plena de um país mediante o reconhecimento e o valor de sua dimensão e potência cultural.

Agucei novamente o quanto pude a visão para chegar à delimitação do contingente humano existente, no entanto, o máximo que minha vista alcançava não me permitia vislumbrar espaço vazio no horizonte. A cena fincou-se em minha consciência com tamanha avidez, que o retrato da rua ocupada por brincantes, tomando para si um domínio público partilhado, permanece na galeria intangível de minhas memórias mais oníricas. Tirei os sapatos nesse ponto do trajeto e me debrucei moderadamente sobre o guarda-corpo do trio, no fito de atrair o calor humano emanado pelas pessoas, num ato desavergonhado e entregue ao fascínio regozijante de estar ali de corpo presente.

Chegado o momento, Zé Ed me chamou ao microfone. Saudei a todos e deixei claro o contentamento de ir da Bahia para aquela celebração apoteótica e histórica do carnaval paulista, que reintroduzia a rua em seu formato como lugar de ocupação e resistência ao conservadorismo e aos preceitos de recato e pudor. A banda puxou os primeiros acordes de “Divino Maravilhoso”, lançada por Gal Costa, e respirei concentrado para entoá-la em versão de marcha-frevo, levemente sincopada, com forte apelo poético em função da letra vigorosa e das circunstâncias políticas sob

⁵¹ A estimativa de público foi calculada pelo bloco em 70 mil nos momentos de pico do desfile. Os órgãos institucionais não divulgaram dados oficiais.

as quais foi composta. Durante as primeiras frases cantadas, olhei para Dominique Vieira, que respondeu indicando com a cabeça para eu me aproximar do guarda-corpo e interagir direto com o público, já que a insegurança me fez permanecer próximo dos músicos para ter contato visual e alinhar o tempo e o andamento das canções. Esse ato generoso relaxou-me completamente, fazendo-me romper de modo firme a preocupação com um possível erro, e entregar-me sem ressalvas ao momento no qual me tornei o guia daquela multidão.

Senti uma receptividade positiva na primeira interpretação e, mais confiante, após um breve discurso exortativo da pregressa experiência da Cena Tropicáfica (e uma saudação a Jorge Mautner) conduzi “Alegria, alegria” de maneira precisa e cadenciada, em ritmo de samba-*reggae*, o que levou milhares de pessoas a cantar comigo o refrão a plenos pulmões. Embeveci-me pelo resultado pujante da música que mais me preocupava, e seguimos com “Odara” para finalizar, um tom abaixo da versão original. Avaliei, anteriormente, que a emoção e o contexto tornariam difícil a sustentação das tonalidades da região média e aguda sem vacilar, uma hesitação injustificada que tirou o brilho da interpretação de “Odara”, e deixou-a apenas satisfatória. Findada minha participação, já despreocupado pelo esvaimento da pequena tensão antes de cantar, desci descalço para o meio das pessoas ao encontro de Larissa Uerba, com quem segui até próximo do fim do circuito antes de retornar ao trio.

Seguindo o itinerário, o trio passou pela frente do Teatro Municipal, local de realização da Semana de Arte Moderna de 1922, do Monumento a Carlos Gomes, ao som de “Tropicália”, e pela Avenida São João, ao som do bis de “Tarado ni Você”, encerrando a rota que cumpriu no tempo previsto e combinado com a Prefeitura de São Paulo. A exaustão visível dos instrumentistas em razão da maratona ininterrupta de cinco horas de música coexistia com o incontido prazer de realizar uma proeza inédita: reunir o maior público nos quatro anos de desfile, expressivamente superior ao estimado. Era menos uma estafa restritiva que pedia aos corpos repouso, e mais um estado de estupefação e incredulidade, que eu compartilhava, de tornarmo-nos ciente da “miraculosa instantaneidade da gênese” (NIETSCHE, 2000, p. 115) operada pela arte naquela tarde ensolarada.

Uma confraternização em um restaurante baiano selou o acontecido e celebrou o feito.

Peguei o avião de retorno na manhã seguinte de domingo para o ensaio geral do *show* em Salvador, no Circuito Batatinha.⁵² Poucos dias antes, havíamos recebido a notícia de que Mautner, atração convidada, não participaria por problemas de saúde. Para substituí-lo, convidamos Bem Gil, músico e produtor. *Tropicalistas e Tropifágicos*⁵³ (2017) foi um *show* concebido como ponte entre a Tropicália e a Tropifagia, apresentando o elo artístico entre a iniciativa da década de 1960, experimental e de multilinguagem, com o acervo *Comendo o País Tropical*, relançado em 2016, com participação de Mautner e Santiago. Convidei Sebastian Notini para direção musical, indicado ao Prêmio da Música Brasileira de 2016 pela produção do disco *Mama Kalunga*, de Virgínia Rodrigues, e conduzi a direção artística. No repertório, canções de Mautner, “Maracatu Atômico” e “Lágrimas Negras”, Caetano e/ou Gil, com “Baby”, “Babá Alapalá”, “Reconvexo”, “Odara” e “Divino Maravilhoso”, as duas últimas em versões distintas do Tarado ni Você, em samba-*reggae* e *soul* à brasileira (uma levada similar à de Tim Maia – com naipe de sopro) respectivamente, “Danado na cor” e “Ella”, de autoria de Mariella Santiago, e as músicas do EP da Cena.

O domingo reservara ainda o desfile da Paraíso do Tuiuti no grupo especial do Carnaval do Rio de Janeiro, com o tema *Carnavaleidoscópico Tropifágico*,⁵⁴ enredo articulado pela embaixatriz Ana de Oliveira, pesquisadora da Tropicália e parceira eventual⁵⁵ da Cena Tropifágica. A escola apresentou na avenida uma cosmovisão da cultura brasileira em sua síntese moderna e a contribuição da Tropicália nesse processo. O desfile foi

52 O Carnaval de Salvador é dividido em três circuitos oficiais: Dodô (Barra), Osmar (Campo Grande) e Batatinha (Pelourinho).

53 *Show* produzido em parceria com a Giro Produções Culturais. Formação da banda base: Babuca Grimaldi (violão), Márcio Pereira (guitarra), Marcelo Rocha (baixo), Waguiño (bateria), Dainho Xequerê (percussão), Otávio Correia (trombone), Davi Brito (trompete), e Eric Almeida (sax e flauta).

54 A letra do samba-enredo presta uma homenagem à Tropicália.

55 No ano de 2016, Ana de Oliveira participou do evento Bahias Intemporais, iniciativa da Cena Tropifágica em parceria com a Multi Planejamento, compondo a mesa *Torquato Neto: Inconformismo e Poesia*, realizada dia 16 de abril no Cine-Teatro Solar Boa Vista.

um breviário intergeracional de quase meio século da cultura nacional, com exaltação ao ideário filosófico e estilístico tropicalista e a alusão aos elementos antagônicos que a constituiu, o *pop* e o popular, a tradição e a invenção, entre outros.

Segunda-feira passamos o som no palco do Centro Histórico para abrir a programação pontualmente às sete da noite, que contaria ainda com Gerônimo, Laura Arantes e Adailton Alves. O Pelourinho tornou-se o circuito ideal em Salvador para um tipo de celebração carnavalesca mais alinhada com a tradição de bandas de fanfarra, reservando espaço para performances artísticas e ocupações sonoras nas praças Pedro Archanjo, Tereza Batista e Quincas Berro D'água. Nina La Croix nos acompanhava e fazia a cobertura e registro de imagens de maneira livre, suponho que já maquinando a construção da pílula de número três da Cena. Entrei mais nervoso que a participação no Tarado, por estar em casa, sujeito ao juízo de meus conterrâneos, através da difusão televisionada na TVE e radiofônica pela Rádio Educadora.

Carregava um desejo profundo de dar o melhor que podia. A adaptação da apresentação diante da ausência de Mautner foi um processo árduo e intenso. Começamos o *show* por “Baby”, canção que desafinei pelo nervosismo e, aos poucos, fomos inserindo músicas mais *swingadas* e dos próprios repertórios, conferindo à apresentação uma dinâmica crescente. O palco tem um efeito apaziguador que me deixa bastante à vontade para estar e criar. Em “Danado na Cor”, com citação criativa a “Negrume da Noite”, de Cuiuba e Paulinho do Reco, quarta canção do repertório, estava dançando e, enfim, inteiro na jogada. Intercalei com Mariella Santiago os vocais e o destaque no prosscênio até a entrada de Bem Gil, que se juntou a nós para homenagear Mautner com “Maracatu Atômico” e “Todo Errado”, em versão de arrocha, esta última, parceria com Caetano. Tocar “Todo Errado” me deu orgulho pela criatividade do arranjo, fruto da insistência e sugestão de Babuca Grimaldi em colocá-la no repertório.

A elegância audaciosa e autêntica de Mariella garantia-me crescer em medida semelhante a ela, assim como a serenidade atilada de Bem corroborou para que tensões sutis e naturais da cena permanecessem nas fronteiras do palco e fossem resolvidas exclusivamente pela música.

A apresentação foi extensa e cansativa. Duas horas de duração incluindo a execução de “O Hippie”, de Rafael Pondé, “Rainha”, de Maurício Chiari, e “Samba TQT”, de Silas Giron. A segunda metade em diante foi marcada por “Serenó”, de Bem e seu pai, executada publicamente pela primeira vez nessa ocasião, dedicada ao filho e neto dos compositores; de “Eu sou Negão”, com recitação de parte da letra, similar à original de Gerônimo, balançante e provocativa no registro charmoso de Mariella, e de um discurso político de contestação com improvisação de *riff* do hino brasileiro, na voz e guitarra dos convidados, com minha voz dobrando no refrão de “Divino, Maravilhoso”, *gran finale* da noite.

Concluí a missão de Carnaval com a sensação de dever cumprido, no sentido maior do que a trivial obrigação de honrar compromissos e agendas, mas pela reverberação e congruência dos sentimentos e objetivos difundidos, com o peito inflamado e apaixonado pela festa que outrora me fez sair da cidade e ir ao campo repor o ânimo. Paixão, que diferente da descrita por Adorno, silenciosa e enrascada, me fez vocalizar em canto e transpiração os desígnios de amor tropifágico.

Desfrute-ser: uma jornada do ser em ação

Aline Carvalho

Meu nome é Aline Andrade de Carvalho, nasci no início do inverno na cidade do Rio de Janeiro, no dia 24 de junho de 1987, com sol em Câncer e ascendente em Aquário. Fui criada e passei grande parte da infância e juventude no bairro da Tijuca. Por uma combinação de habilidade pessoal e incentivo familiar, desde criança aprendi a me expressar criativamente, através da comunicação, e sempre tive muito gosto pela leitura e escrita, tendo Português, Redação, História e Geografia como matérias favoritas. Hoje, percebo que sempre fui atraída por processos coletivos: desde a infância, participando de equipes de colônia de férias, passando pela adolescência ativamente envolvida com o grupo de jovens da igreja católica, comissão de formatura, até o movimento estudantil da comunicação, na época da faculdade. Sob diferentes formatos, o envolvimento com causas sociais em dispositivos coletivos vem servindo de terreno de experimentação, realização e significação do meu ser.

Esse conjunto de fatores me levou a uma das mais importantes escolhas que fiz na vida: o curso de graduação em Estudos de Mídia⁵⁶ na Universidade Federal Fluminense (UFF). Na época, eu me interessava pela área da Comunicação e considerava prestar vestibular para Cinema ou Publicidade, mas a possibilidade de fazer um curso completamente novo e desconhecido me motivou enormemente. E foi assim que, em 2005, passei em 2º lugar para a “Primeira turma de Estudos de Mídia da América Latina” (nome dado à turma na formatura, também motivo de orgulho e piadas entre nós). Essa experiência na graduação foi enriquecedora e extremamente importante para a minha trajetória pessoal, profissional e

⁵⁶ Ver em: <http://www.midia.uff.br/>.

acadêmica: tínhamos uma grande proximidade e abertura junto à coordenação e o corpo docente, e nos sentíamos realmente construindo juntos aquela formação. Além disso, por se tratar de um curso novo, isso demandou de nós, alunos pioneiros, forjar o nosso próprio espaço dentro da academia, no mercado de trabalho e mesmo na militância social. Avalio, hoje, que essa combinação contribuiu consideravelmente para o exercício de nossa retórica e capacidade de inovação.

Academicamente, o curso de Estudos de Mídia se afastava do curso de Comunicação Social ao propor uma abordagem menos técnica e mais reflexiva sobre a comunicação e as novas tecnologias. Assim, tive a oportunidade de adentrar o universo teórico da comunicação com muito estímulo e questionamentos, graças a alguns excelentes professores que tive a oportunidade de ter e que, sem dúvida, me inspiraram na escolha de seguir na vida acadêmica e docente. Durante esse período, fiz parte do Núcleo de Audiovisual de Estudos de Mídia (NAMídia), em que atuei como diretora de produção do curta-metragem “Atafona, por quê?”, sob a direção do professor Miguel Freire. Também fui bolsista de Iniciação Científica pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj) com o projeto “Das Casas de Cultura às ONG’s na Baixada Fluminense: reflexões sobre mídia, cultura, política, práticas de comunicação e juventude”, vinculado ao Laboratório de Mídia e Identidade (Lami), sob a coordenação da professora Ana Lucia Enne.

No primeiro período do curso, descobri o universo dos movimentos sociais ao participar de um Congresso da União Nacional dos Estudantes (UNE), onde logo percebi, também, o tipo de movimento coletivo com o qual eu não me identificava tanto: a política partidária e institucional. E foi no Encontro Nacional de Estudantes de Comunicação (Enecom), alguns meses depois, que encontrei um lugar para me experimentar politicamente, mais especificamente com a reativação do Grupo de Estudo e Trabalho de Comunicação e Cultura Popular da Executiva Nacional de Estudantes de Comunicação (Enecos). Também fiz parte da criação do Diretório Acadêmico do curso de Estudos de Mídia (DAMídia), embora sempre estivesse mais envolvida com as pautas temáticas do universo da comunicação do que exatamente pelas disputas internas no âmbito do

movimento estudantil da universidade. No DAMídia e na Enecos, eu começava a aprender sobre movimentos sociais, políticas públicas, dinâmicas coletivas e redes de ação desterritorializada.

O Brasil tornava-se um mapa afetivo e virou até tatuagem. A primeira vez que tive contato com a Tropicália foi quando dancei “Alegria, alegria” na escola. Uma década depois, na UFF, em uma matéria chamada “Música Popular Brasileira” – ministrada por Marildo Nercolini, mesmo professor que veio a ser meu orientador na monografia –, estudamos a trajetória da MPB, do samba-canção à música contemporânea. Ali, eu considero ter tido meu primeiro grande “despertar”. Senti uma grande identificação ao descobrir a Tropicália, que se apresentava, para mim, como uma manifestação criativa carregada de uma filosofia contestatória. De alguma forma, eu sabia que novas possibilidades surgiam à minha frente.

Em 2007, o Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro realizava uma mostra sobre a Tropicália em referência à exposição *Nova Objetividade Brasileira*, realizada pelo artista plástico Hélio Oiticica, no mesmo MAM, em 1967. Na mostra, pude ter acesso pela primeira vez às obras do próprio Oiticica, além de Lygia Clark, Lygia Pape, Lina Bo Bardi, Rogério Duarte; às fotos, áudios e vídeos das apresentações de Gil, Caetano, Gal e companhia; além de cartazes de filmes emblemáticos do período – o que me deixou com a certeza de que aquele universo merecia um estudo mais aprofundado da minha parte.

Quando, em 2008, eu tive que escolher o que abordar em meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), comemorava-se os 40 anos do emblemático ano de 1968. O tema, que já era de meu interesse, foi escolhido como objeto de pesquisa e, em algumas semanas, me vi submersa em livros, matérias, palestras e filmes sobre “o ano que não terminou”. Entretanto, me era estranha a abordagem feita na maioria das referências àquele ano, de forma a reverenciar ou repudiar aqueles acontecimentos, isolando-os de seus contextos mais gerais em termos de tempo e espaço. E muito me incomodava o discurso de que “não se faz mais arte como antigamente” ou “a juventude de hoje não se engaja mais politicamente como naquela época”. Eu sentia a necessidade de buscar na minha realidade contemporânea

ações revolucionárias – ou, ao menos, a razão para a sua inexistência, como pareciam fazer questão de afirmar.

A motivação inspirada pela Tropicália tomou sua primeira forma, para mim, com a realização do Enecom,⁵⁷ em 2008, cuja organização se tornou um projeto tão importante quanto a pesquisa – e complementar a ela – naquele momento. Com a proposta de unir política e cultura, o evento levou como subtítulo duas importantes referências: “De que lado você samba?” de Chico Science, em que questionávamos o posicionamento do estudante frente à mídia comercial e monopolizada ou à mídia alternativa e comunitária; e “Eu organizo o movimento, eu oriento o carnaval” de Caetano Veloso, em que, se a primeira pergunta transmite a ideia de um certo maniqueísmo, afirma-se, nesta, que fazemos política e também cultura, pois em nossa concepção uma estaria diretamente ligada à outra, o que sintetizava, para mim, a motivação de todo aquele trabalho. Além disso, sendo um encontro com estudantes de todo o país realizado no Rio de Janeiro, o imaginário a respeito do samba e do carnaval encontrava, aqui, uma relação “filosófica” com a proposta do evento.

Graças ao movimento estudantil e ao contato com as políticas públicas para a comunicação e cultura, conheci o movimento dos Pontos de Cultura – que, a meu ver, seriam uma legítima manifestação tropicalista, em um novo contexto. O que começou como uma curiosidade se transformou em meu TCC, indicado para publicação, vindo a tornar-se o livro *Produção de Cultura no Brasil: Da Tropicália aos Pontos de Cultura*⁵⁸ publicado, em 2009, pela Editora Multifoco. E o que era um trabalho de monografia acabou transformando-se em um projeto de vida, impulsionado com o contato direto junto à rede dos Pontos de Cultura.

Quando estava acabando de escrever o TCC, tive a oportunidade de entrar para a equipe da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa (Secec) do Rio de Janeiro como assessora da Coordenadoria de Diversidade Cultural, o que me proporcionou um salto quântico não apenas no preparo da monografia, quanto em minha inserção profissional e

⁵⁷ Ver em: <http://enecom2008.blogspot.com/>.

⁵⁸ O livro está disponível em: <https://tropicaline.wordpress.com>.

como militante. Entre outubro de 2008 e março de 2010, dediquei-me integralmente à implementação da Rede Estadual de Pontos de Cultura do Rio de Janeiro, com o lançamento, seleção e conveniamento do primeiro edital de Pontos de Cultura do Estado, além da criação do Escritório de Apoio à Produção Cultural (EAPCult), que veio a tornar-se inicialmente o Rio Criativo.⁵⁹ Foi um momento bastante rico, em que pude conhecer um pouco mais de perto os mecanismos burocráticos do estado, a criação de políticas estratégicas para a cultura e a atuação militante de dentro da gestão pública. Tudo isso dentro de uma rede extremamente motivadora e motivada, sob o comando de Gilberto Gil – e na sequência, Juca Ferreira – no Ministério da Cultura.

Em um determinado momento, eu começava a sentir necessidade de expandir os horizontes e, em março de 2010, decidi sair da Secretaria de Estado de Cultura e viver outras experiências. Naquele ano, prestei uma consultoria para a Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro para a elaboração do edital da Rede Carioca de Pontos de Cultura e compus a equipe do Laboratório Cultura Viva, projeto de extensão da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em parceria com o Ministério da Cultura. Sempre ligada ao movimento social da cultura, neste período também tive a oportunidade de fazer parte do Circuito Universitário de Cultura e Arte (CUCA) da UNE,⁶⁰ o que me proporcionou participar da II Conferência Nacional de Cultura e da Teia Nacional de Pontos de Cultura. Além disso, a experiência junto ao CUCA me abriu diversas portas – em especial o encontro com meu irmão e parceiro Thiago Pondé – que transformou nossos devaneios de mesa de bar em um projeto de vida.

A experiência e imersão na rede Cultura Viva parecia ser promissora – até que, em agosto do mesmo ano, eu recebia a notícia de que havia sido selecionada para um já sonhado mestrado na França.

Uma semana antes de embarcar para Paris, nos sentávamos à mesa da Gege Produções com Gilberto Gil em nome do CUCA da UNE, durante

⁵⁹ Para saber mais: <http://cultura.rj.gov.br/rio-criativo-virou-rj-criativo-entenda-o-por-que/>.

⁶⁰ Ver: <https://une.org.br/cuca-da-une/>.

o processo de organização da 7ª Bienal. A nós, interessava muito ouvir de Gil sobre a relação entre arte e política e, mais especificamente, a partir do balanço de seu legado no Ministério da Cultura. Alguns anos antes, eu havia escrito que “a politização do artista pode significar a estetização da política, inserindo de forma criativa elementos culturais no debate e na atuação transformadora da sociedade” (CARVALHO, 2009), muito inspirada, inclusive, por Lygia Clark (HOLLANDA; PEREIRA, 1980), em sua visão de que se não nos propusermos a mudar o mundo, de nada adianta nossas ações, e de que a arte e nossos esforços cotidianos devem ser continuamente politizados.

E, como um bom artista e bom político, Gil usou de toda sua licença poética para fazer brotar novos questionamentos em nossos espíritos criativos, o que culmina, agora, com a publicação deste livro. Ao longo das páginas que se seguem, vocês conhecerão melhor essa história, por isso me abstenho de dar muitos *spoilers* nesta introdução.

Depois de um período intensamente dedicado à atuação profissional e militante junto aos Pontos de Cultura no Brasil, era a hora de voltar à academia e compartilhar essas experiências em outros contextos. Assim sendo, entre setembro de 2010 e outubro de 2012, fui aluna do mestrado em Comunicação e Cultura da Universidade Paris 8,⁶¹ na França. Entre 2007 e 2008, eu havia sido estagiária do Serviço de Cooperação e Ação Cultural do Consulado Geral da França no Rio de Janeiro, atuando na produção e participação em eventos, palestras e atendimento a estudantes junto à agência de promoção do ensino superior francês no exterior, *Campus France*. Essa experiência me permitiu estudar o idioma com bolsa de estudos na Aliança Francesa, além de me proporcionar algum contato com a cultura do país, o que me motivou a buscar essa experiência.

Apesar das diferenças culturais, o curso de Indústrias Criativas era relativamente interessante e, o universo político e cultural de Paris, extremamente fértil. Mas, como eu ainda estava muito envolvida com as movimentações em torno das políticas culturais no Brasil, acabei me dedicando mais a compartilhar lá fora a experiência dos Pontos de Cultura

⁶¹ Ver: <https://www.univ-paris8.fr/-Master-Industries-culturelles->.

e da Cultura Digital do que de fato mergulhar no universo francês. No período, tive a oportunidade de participar de eventos acadêmicos e manifestações na França, Alemanha, Espanha, Inglaterra e Turquia, além de publicar artigos em português, inglês, francês e espanhol, alguns em parceria com o professor Adilson Cabral, docente da UFF e companheiro de militância na comunicação social.

O curioso é que, à medida que eu desenvolvia, em 2011, a pesquisa “Políticas públicas para o digital: a experiência da Cultura Digital no Brasil” no primeiro ano do mestrado, o Ministério da Cultura era assumido por outra corrente política e toda a construção de dez anos de uma política pública extremamente inovadora parecia desmoronar – e meu exercício retórico era precisamente o de mostrar, para quem não havia vivido aquela efervescência, o que de fato havia restado. O sonho não poderia ter acabado.

A escolha de focar na política cultural brasileira, estando no exterior, abriu caminhos e contatos no campo, sobretudo, do movimento da cultura livre e da governança da internet. Isso me levou à pesquisa do segundo ano de mestrado que, dessa vez, se dedicaria a estudar a “Ação coletiva nas redes digitais: seu contexto histórico, estado de arte e atores”. Esse projeto buscava dar um passo além na minha investigação inicial: se o projeto do ano anterior se dedicava a analisar a política pública inspiradora de um movimento social, essa pesquisa propunha entender como se dá a formação de um movimento social – no caso, de defesa de uma internet livre – em torno de uma política pública (de governança da internet). A partir da comparação com o movimento “tradicional” da comunicação, a hipótese era a de que o digital pressupõe uma nova forma de luta política sendo, ao mesmo tempo, ferramenta, ambiente cognitivo e pauta política; o que permitiu meu aprofundamento no universo teórico da ação coletiva, das novas tecnologias e dos movimentos sociais contemporâneos.

E aquele 2011 se encerrava num piscar de olhos. Se os Maias tivessem acertado e o mundo tal qual o conhecemos se acabou em 2012, nada mais justo do que fazer um bom balanço do que acontecera até ali. A entrada nos anos 2000 foi marcada por uma conexão internacional fruto da popularização da *world wide web* e do sentimento altermundialista,

simbolizado na criação de esferas de organização global da sociedade civil como o Fórum Social Mundial. Passada essa primeira década, a impressão que se tinha era de que o mundo havia andado 100 anos em dez: não apenas do ponto de vista da tecnologia – de *Personal Computers* mais modernos a iEngenhocas de bolso, de listas de *e-mail* revolucionárias a redes sociais para todos os gostos –, mas também na perspectiva política – da Cúpula Mundial da Sociedade da Informação ao Fórum de Governança da Internet, da derrubada das Torres Gêmeas no império americano a protestos civis nas praças do Oriente Médio.

E a sociedade não passou intacta por essas transformações. Assim como o capitalismo foi se reinventando e se revelando cada vez mais cognitivo, indivíduos indignados foram se conectando em rede, desvendando falhas no sistema e compartilhando gambiarras políticas, nessa que muitos consideramos ter sido uma década *hacker*. Naquele momento, acreditávamos que a tecnologia por si só não muda uma sociedade: é a sociedade, em suas mais diversas aspirações, que demanda o desenvolvimento tecnológico, cujas ferramentas irão potencializar o curso da história. Imagine o que teria sido do tão comentado ano de 1968 se Gilberto Gil, Daniel Cohn-Bendit e Richard Stallman tivessem se esbarrado no Twitter?

E, arrumando a casa: se 1922 foi o ano da antropofágica Semana de Arte Moderna, em 2012, se dizia, no Brasil, que era “o ano das redes”. Se no início do século XX, o desafio era pensar uma identidade brasileira, no início do século seguinte, esse mesmo Brasil se redescobria e se reinventava a partir de novas conexões sociais mediadas pela tecnologia, em níveis locais e globais. E no meio de toda essa efervescência político cultural, naquele mesmo ano a gente finalizava e lançava o acervo da Cena Tropicifágica: *Comendo o País Tropical*. Para mim, era um espaço de experimentação criativa do Brasil contemporâneo, colocando em prática tudo aquilo que aspirávamos: músicos profissionais e renomados com artistas independentes e da periferia urbana, o cuidado estético e conceitual da obra misturado com *skypes* de madrugada, rodas de violão informais e redes de afetos articulando Rio, Salvador e Paris.

Em uma seção do acervo que à época chamei de “Eles não sabiam, mas estão falando de tropifágia”, cito Caetano Veloso (2017) para ilustrar o que

a realização desse projeto significava para mim, uma soma de forças entre pessoas para atingir fins mais precisos, e a convivência da diversidade através do dismantelamento da ordem dos nichos. Naquele momento, e para além da Cena Tropicfágica, grupos ativistas, *hackers*, acadêmicos blogueiros, gestores progressistas, artistas independentes, comunidades tradicionais e tropicalistas haviam se encontrado em um Ministério da Cultura que, por uma brecha no sistema, abriu gabinetes e editais que levaram a uma politização da cultura e culturalização da política no país. Fruto de processos mais ou menos colaborativos, foram montados estúdios multimídias em territórios onde as políticas públicas nunca haviam chegado antes, importantes marcos regulatórios foram rediscutidos e vimos relações cognitivas entre pessoas e políticas sendo estabelecidas. Dançar ciranda na esplanada dos Ministérios podia não garantir a aprovação da lei Cultura Viva ou o resultado de um edital, mas inaugurava um novo paradigma político e cultural nas fronteiras entre sociedade civil, governo, academia e setor privado.

Para além de um programa de governo, o Cultura Viva propôs um “Brasil de baixo pra cima” que criou as bases para que esse mesmo Brasil se reconfigurasse em uma lógica mais horizontal – em rede. Entretanto, novas soluções trazem também novos problemas: se os Pontos de Cultura possibilitaram novas relações e ações entre agentes até então desconectados, também evidenciaram a inadequação da legislação brasileira para o fazer cultural hoje e levaram à reflexão sobre a sustentabilidade de ações para além de uma cultura de editais que começava a se estabelecer – questões que nunca haviam sido amplamente discutidas simplesmente porque esse espaço era disputado apenas por uma pequena elite cultural.

Mas 2011 também foi um ano pesado para o movimento cultural no país. A mudança de direção no Ministério da Cultura foi um balde de água fria para os que viviam o “sonho mágico da cultura viva” e trouxe novamente à cena uma elite cultural aparentemente adormecida, com seu discurso das indústrias criativas e do mito do artista.⁶² Mas, às vezes,

⁶² Por “mito do artista”, nos referimos à idealização de uma noção de artista como um ser privilegiado, detentor de uma certa sensibilidade criativa que somente a sua expressão poderia ser considerada “arte”, em contraposição às expressões criativas dos demais agentes da sociedade. Durante o processo tropicfágico, percebemos a atividade da arte de maneira

é preciso dar um passo atrás para dar dois à frente. Se o desmonte de um projeto de política cultural que estava se construindo deu margem à descontinuidade de uma série de ações culturais e uma aparente desarticulação do movimento, por outro lado, levou a uma importante mudança de perspectiva: a questão não é o Ministério da Cultura, mas o projeto de desenvolvimento que queremos para o país. O relativo fechamento de portas do Ministério da Cultura impulsionou o diálogo não apenas com outros ministérios, mas com outros setores da sociedade que andavam relativamente por fora deste circuito. Desde a carta aberta para a nova ministra da cultura, construída colaborativamente na internet entre o Natal e réveillon de 2010, a compreensão empírica da importância das redes levou ao Mobiliza Cultura⁶³ e Ocupações sintonizadas com o movimento global. Agregando novos parceiros, o momento girava em torno do estreitamento de ações em rede e economicamente viáveis.

Em novembro de 2012, eu voltava ao Brasil com título de mestra e com muita certeza de que meu campo de atuação política e acadêmica era mesmo aqui. A pesquisa do mestrado havia sido pensada, inicialmente, para ser a preparação do meu projeto de doutorado, mas de volta ao Rio de Janeiro, a oportunidade de voltar ao mercado de trabalho em um projeto que eu havia acompanhado a concepção – o recém-criado Laboratório de Políticas Culturais da UFRJ – me pareceu fazer muito sentido naquele momento. No ano de 2013, me envolvi bastante também com o movimento de repensar o lugar social da universidade e da produção acadêmica: fiz parte do Pontão da ECO,⁶⁴ da Universidade das Culturas,⁶⁵ e da criação do Grupo de Trabalho (GT) Pesquisa Viva na Comissão Nacional de Pontos de Cultura, que se propunha a fomentar o pensamento crítico e uma cultura de pesquisa dentro do movimento de Pontos de Cultura. Eu me dedicava com toda convicção ao trabalho na UFRJ e estava mergulhada no

mais ampla, como um campo de criatividade para além da esfera da indústria cultural e dos artistas socialmente reconhecidos como tal.

⁶³ Uma polêmica “rede de redes” que, com o início do desmonte do Ministério da Cultura, em 2011, teve como objetivo avançar, aprofundar e propor políticas no campo da cultura que radicalizassem a democracia.

⁶⁴ Ver: <https://www.facebook.com/pontaodaeco/>.

⁶⁵ Disponível em: <https://unicult.org/>.

universo das manifestações que se espalhavam pelas ruas no país naquele momento – o que ficou conhecido como “jornadas de junho”.

Para falar a verdade, eu nunca tive coragem de fazer uma avaliação profunda desse episódio da nossa história coletiva, tamanha sua complexidade. Agora, essa publicação me obriga a essa árdua tarefa para uma canceriana como eu.

O ano de 2013 foi de muita realização, novos aprendizados e uma inesperada mudança de rota. Desde que havia voltado da França, eu frequentava um grupo de terapia bioenergética e meditação ligado ao mestre indiano Osho, o Namastê, uma casinha vermelha em uma ladeira do Cosme Velho, onde vivi grandes emoções, descobertas e aprendizados. Lá, recebi um nome espiritual – Antar Satyan, que significa “Verdade Interior” – e encontrei um grupo de amigos que se tornou uma verdadeira família até os dias de hoje. Assim, o processo de autoconhecimento e desenvolvimento espiritual não coincidia mais com a rotina de trabalho e militância em que eu me encontrava no Rio de Janeiro. Soma-se a isso um grande coração partido que fez a cidade não parecer mais tão maravilhosa assim.

No final daquele ano, trabalhando na Teia Estadual dos Pontos de Cultura do Rio de Janeiro,⁶⁶ realizado em Nova Friburgo, na Região Serrana do estado, percebi que a vida na cidade do Rio de Janeiro já não correspondia às minhas necessidades e valores, e que o interior se mostrava terreno fértil para os meus novos questionamentos. Além disso, eu havia acabado de ser contratada para compor o quadro de tutores da primeira edição do Curso de Formação de Gestores Públicos e Agentes Culturais da Secretaria de Estado de Cultura, realizado no formato de educação à distância, o que me permitiria realizar o trabalho de qualquer lugar com acesso à internet. Assim, em janeiro de 2014, eu trocava um quartinho na comunidade urbana em que eu morava em Botafogo, e me mudava com tudo para Lumiar, sem fazer a menor ideia do que a vida guardava para mim.

Foi naquele ano de completa reconstrução que descobri um movimento que, ao lado da Tropicália e dos Pontos de Cultura, foi o terceiro

⁶⁶ Ver: <https://www.facebook.com/teiaestadualdosPontosdeCultura/>.

ponto de virada na compreensão da minha atuação no mundo: a Educação Gaia,⁶⁷ um programa de formação em Design para a Sustentabilidade criado pela Rede Global de Ecovilas⁶⁸ no intuito de compartilhar saberes e práticas – mas que, na realidade, era muito mais do que isso.

Uma imersão vivencial com pessoas diversas, tratando de temas como: comunicação não violenta, ecologia profunda, permacultura e visão sistêmica, coisas completamente novas para mim, mas que logo se encaixaram como num quebra-cabeça. Naquele momento, eu começava a sentir que tinha algo de errado com a normatização da vida individualista na cidade, muito pautada no discurso e na ação política, mas extremamente descuidada com os aspectos espirituais coletivos. Junho de 2013 realmente virou minhas convicções do avesso. As construções nas quais eu me envolvia, que outrora passaram pela militância na política cultural, se expandiam agora para me perguntar sobre a própria natureza da vida em sociedade.

Com a vivência no Gaia, comecei a entender que, longe de serem uma resposta milagrosa a evidentes problemas sociais e ambientais da nossa época, o que o movimento de ecovilas está propondo é uma reflexão mais profunda sobre a nossa forma de habitar o planeta. Segundo a definição adotada pela Rede Global de Ecovilas, são “comunidades urbanas ou rurais formadas por pessoas que se esforçam para integrar o ambiente social cooperativo com um estilo de vida que não cause danos ao meio ambiente”. E sabemos que nem tudo são flores. A convivência entre pessoas com diferentes necessidades, histórias de vida e visões de mundo quase sempre pode beirar o conflito. Os desafios econômicos de se levar uma vida com propósito e realizar trabalhos com significado em um mundo guiado pelo capital não são simples. O abandono de certos hábitos e confortos, tão naturalizados na nossa vida, quase que automáticos nas cidades, nem sempre é tão fácil. Por isso, as ecovilas e comunidades intencionais tem se propagado ao redor do mundo há mais de 40 anos como um verdadeiro laboratório, buscando a combinação de um ambiente acolhedor para o desenvolvimento humano e um estilo de vida com menor impacto à

⁶⁷ Ver: <https://www.gaiaeducation.org/>.

⁶⁸ Ver: <https://ecovillage.org/>.

natureza. É claro que essa forma de vida em comunidade não é exatamente nova. Pelo contrário, as ecovilas buscam resgatar experiências de convivência e manejo de recursos naturais de povos tradicionais e se inspirar nos ciclos da natureza em busca desse resgate de formas de vida mais coerentes.⁶⁹

Naquele ano, eu descobria um novo mundo de conteúdos, experiências e possibilidades de vida. Ao longo curso do Gaia na ecovila Terra Una,⁷⁰ eu e meu grupo de buscadores passamos o ano de 2014 estudando o tema, nos estruturando e procurando terreno para formarmos a nossa comunidade. Esse movimento coletivo rumo ao interior acabou não acontecendo, mas a vontade de criar algo juntos permaneceu e, um ano depois, o grupo que havia ficado na cidade encontrava uma enorme casa no Cosme Velho – que veio a se tornar a nossa comunidade urbana “a.casa” – onde vivenciamos inesquecíveis festas, cursos, celebrações e processos – porque a gente ama um processo – e que, hoje, funciona em uma casa ainda maior, em Santa Teresa, com um grupo expandido.

Mesmo sem o desenrolar de nossa ecovila, eu sabia que meu lugar não era mais na cidade do Rio, nem trabalhando com política cultural. Nesse movimento de recriação, resolvi adotar de vez o nome Satyan.⁷¹ Ao terminar a formação do Gaia, surgia um convite para implementar o mesmo programa, voltado para jovens, em Nova Friburgo – o que parecia a confirmação de uma escolha acertada e a possibilidade de continuar exercendo uma atuação profissional e social com muito significado. Não posso encontrar maneira melhor de exemplificar o que Felix Guattari e Toni Negri (2010) chamaram de “novos espaços de liberdade”, trabalhos que não pretendem se firmar como forma de propriedade privada, e que se afirmam como meios de realização das singularidades.

⁶⁹ Essas reflexões foram adaptadas do artigo “Um novo mundo é possível, necessário e já está acontecendo”, que escrevi para a publicação *Ecovilas Brasil- o livro*, publicado pelos queridos gaianos Rafa Togashi, Ilana Majerowicz e Izabel Valle, pela editora Bambual, em 2017.

⁷⁰ Ver: <https://www.terrauna.com.br/gaiaeducation>.

⁷¹ Por isso, algumas das referências ao meu trabalho estão assinadas como Aline Satyan.

No final de 2014, eu, Janaína Riccioppo e Renata Bellaver, irmãs (re) encontradas nesta vida, criamos a Txai Design de Experiências,⁷² um empreendimento para experimentarmos tudo aquilo que queríamos manifestar no mundo.

Nosso encontro veio a se transformar alguns meses depois, na Casa Txai, uma comunidade intencional e espaço de vivências que funcionou entre 2015 e 2016, em Lumiar, e que abrigou muitos encontros, fogueiras, cerimônias, retiros e até dois casamentos! Naquele momento, eu me aventurava também no universo da alimentação saudável, criativa e consciente e, assim, nasceu o projeto Cozinha da Bruxa⁷³ – e, quem passou por lá, deve se lembrar dos queijinhos veganos ou “pão de quê” que nunca faltavam à mesa.

Juntas, demos início à iniciativa de levar o Gaia para os jovens da serra. O convite veio pela turma do sítio Vale de Luz,⁷⁴ um espaço de educação antroposófica pioneiro em Nova Friburgo, responsável pela criação da primeira escola municipal de pedagogia Waldorf⁷⁵ no estado do Rio. Tá aí, mais um universo de nomes, pessoas e territórios que eu desconhecia completamente. Mas, quando pisei pela primeira vez naquele salão em meio às montanhas do vale, meu coração disparou, eu não tinha ideia de como, apenas a certeza de que aquele projeto iria acontecer. Muito acolhida pelos queridíssimos Tião Guerra, Lucia Casoy e Marianne Canela, arregaçamos as mangas e demos início à construção do que veio a se tornar o Gaia Jovem Serrano.

Como parte do programa Nest, do Gaia Education, o Gaia Jovem⁷⁶ segue as mesmas bases de seu currículo, adaptado para a realidade dos jovens brasileiros. Sua proposta é despertar agentes de transformação de suas realidades pessoais e da comunidade onde estão inseridos, através de uma nova visão de mundo sobre seus estilos de vida social, econômico

⁷² Ver: <https://www.facebook.com/txaidesigndeexperiencias/>.

⁷³ Ver: <https://www.instagram.com/cozinha.da.bruxa/>.

⁷⁴ Ver: <https://valedeluz.org.br/>.

⁷⁵ Para saber mais sobre a pedagogia Waldorf: <http://www.sab.org.br/portal/pedagogia-waldorf/27-pedagogia-waldorf>.

⁷⁶ Ver: <https://www.facebook.com/gaiajovembrasil/> e <https://www.instagram.com/gaiajovem/>.

e ambiental. Mais do que capacitar jovens com habilidades técnicas para solucionar problemas de sua região, o projeto buscava despertar o potencial de transformação de cada um, através de dinâmicas em grupos, jogos cooperativos, debates inovadores, aulas práticas em meio à natureza, bioconstrução, plantio, arte, música, elaboração de projetos, e ferramentas de desenvolvimento pessoal e coletivo. Utilizando ferramentas para ajudar o jovem a encontrar equilíbrio entre seus talentos, necessidades e dúvidas, buscamos estimular a conexão com seu eu interior, motivando o indivíduo na busca de seu potencial coletivo.

Para mim, o grande diferencial do Gaia é despertar uma nova visão sobre a nossa relação com o planeta, com as pessoas a nossa volta e com nós mesmos. Mas, depois de toda essa transformação: o que você faz quando abre os olhos? Essa pergunta nos acompanhou durante a realização do Gaia Jovem Serrano no Vale de Luz, com participantes de 14 a 21 anos, de Nova Friburgo, Rio de Janeiro, São Paulo e Juiz de Fora. Durante o programa, incentivamos e acompanhamos a realização de projetos em suas comunidades. E também criamos o Festival Gaia Jovem, um espaço anual de reencontro, cocriação e celebração a fim de manter a chama do Gaia acesa em cada um. Costumávamos dizer que “o Gaia Jovem não tem fim, tem finalidade”. E, assim, transbordamos para intervenções artísticas na comunidade, sarau de talentos, feiras de troca, oficinas criativas nas escolas, criação de hortas coletivas no bairro, meditação coletiva no parque, mutirões de embelezamento do sítio, registro audiovisual do processo. A criatividade tinha permissão para ir longe e a potente força do coletivo era o nosso combustível.

Compartilhar conhecimento é fundamental para a criação de novos paradigmas e foi essa a motivação da Rede Global de Ecovilas em criar o currículo *Gaia Education*, um conjunto de conteúdos, experiências e ferramentas para criação e fortalecimento de comunidades. Presente em mais de 40 países ao redor do mundo, no estado do Rio de Janeiro já vinha sendo experimentado desde 2013 no formato Gaia Jovem. Em 2016, unimos oficialmente as equipes do Gaia Jovem Serrano e Rio e começamos um movimento de reconstrução do Gaia Jovem, que se desenhava como um espaço transversal de experimentação para jovens, mais do que um

curso com um determinado conteúdo programático. Foram realizadas três edições no Rio e duas em Friburgo, dois Festivais, uma gincana *on-line* e muitas descobertas e aprendizados que não cabe destrinchar aqui – e sobre as quais estou trabalhando agora no doutorado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social, na UFRJ.⁷⁷

Naquele 2016, depois de tantas e profundas realizações, decidimos parar e desconstruir tudo que havíamos realizado buscando gestar algo realmente novo e mais transformador. E, novamente, a vida me convidava a reconstruir a mim mesma: o trabalho com o Gaia Jovem entrava em momento de suspensão e o espaço onde funcionava a Casa Txai fora vendido. Então, decidi vender meu carro, coloquei uma mochila nas costas, e sem saber quando – e se – iria voltar, me mandei para a Argentina. Tendo a Cozinha da Bruxa como cartão de visita, conheci comunidades e espaços ligados à alimentação e permacultura nas serras de Córdoba. Foi um período muito especial de encontros, aprendizados e muito autoconhecimento, inclusive para descobrir que essa vida de mochileira definitivamente não era mim: em alguns meses eu estava de volta a Lumiar.

Durante essa viagem, tive a oportunidade de facilitar alguns processos de grupo e comecei a perceber que a vivência coletiva, que de alguma forma sempre permeou minha trajetória, me convidava, agora, a um caminho mais silencioso, maduro e individual. Não que eu tivesse perdido a confiança nos grupos, mas eu sabia que era preciso me reorganizar internamente para processar toda a intensidade dos últimos anos, integrar a “Aline dos Pontos de Cultura” e a “Saty do Gaia” e, sobretudo, ressituar-me profissionalmente.

Neste processo, tenho aprendido cada vez mais a me observar e explorar esses questionamentos na minha vida pessoal, nos projetos que faço parte, nas relações amorosas, nos estudos que seguem me nutrindo... A pergunta que me move: como equilibrar tarefas, processos e relacionamentos, compreendendo as diferentes habilidades e necessidades de cada um e do contexto, mantendo a energia dos indivíduos e do grupo em seguir realizando novos paradigmas? E posso afirmar que algo que tem

⁷⁷ Ver: <http://pos.eicos.psicologia.ufrj.br/pt/>.

me apoiado muito é cuidar do meu desenvolvimento espiritual. Quando decidi me mudar de mala e cuia para Lumiar, eu não sabia ao certo o que me levava. Dentro de alguns meses, eu descobria a Tenda Espírita Flor da Montanha, onde eu vim a descobrir meu caminho dentro da Umbanda e do Santo Daime. Desde então, muitos aprendizados e confirmações, aquele tipo de certeza interna indescritível que só quem passa pela experiência de conexão espiritual talvez possa me compreender. Um exemplo foi a aproximação imediata com o Ponto de Cultura Oficina Escola As Mãos de Luz, um espaço de educação, cultura e natureza que há 23 anos atua como guardião da memória aqui na região, do qual hoje visto a camisa da equipe com muito carinho. E assim, Lumiar, nossa irmandade e as raízes que decidi firmar aqui vêm, a cada dia, fazendo cada vez mais sentido.

Por sua vez, a trajetória acadêmica e profissional no campo da comunicação social e das políticas públicas para a cultura me proporcionaram, além de uma rica experiência, um olhar estratégico para os processos comunicativos enquanto campo de atuação política. Há pelo menos dez anos investigando a temática da ação coletiva e há cinco atuando como facilitadora de grupos, uma questão sempre permanece no centro das minhas observações: como conectar as necessidades do mundo exterior e suas pautas sociais e políticas mais emergentes com as dinâmicas internas da subjetividade, ou seja, as necessidades, desejos e arquétipos comportamentais desses mesmos atores sociais que, em interação, desejam ter impacto no mundo?

E foi no final de 2017, estudando para a prova do doutorado em Psicologia Social, que encontrei a pista para conciliar as dimensões objetivas e subjetivas em um mesmo campo de estudos multidisciplinar. O projeto de doutorado sobre ação coletiva que estava guardado na gaveta se apresentou, novamente, como uma possibilidade de ressignificação tanto subjetiva quanto objetiva do meu ser no mundo. Sendo assim, o projeto “Ser em Ação: reflexões sobre motivação, juventude e ação coletiva na contemporaneidade” vem então responder às minhas atuais inquietações enquanto indivíduo, pesquisadora, profissional e militante.

O projeto de pesquisa se propõe a identificar os estímulos, práticas e ambientes potencializadores da ação coletiva de jovens que favoreçam

tanto a integração da produção de sentidos de indivíduos quanto sua objetivação no mundo. Quando se torna o projeto de extensão “Comunidade Horto Florestal: Ação e transformação”,⁷⁸ pela ECO UFRJ, é também a realização de um sonho: uma oportunidade de integrar produção de conhecimento e metodologias inovadoras, colocando em diálogo jovens, comunidade e universidade. Sonho, este, que compartilho com Félix Guattari (1999), de processos de transformação que se desenvolvem em distintos campos da experiência social ao questionar o sistema em seu âmbito de produção de subjetividade.

A partir dessa perspectiva, estou refletindo sobre o conceito de “ser em ação”, o que melhor parece traduzir minha aposta de que autoconhecimento é uma questão de estratégia política. Considerando este nosso momento histórico e a partir da minha própria experiência com processos de desenvolvimento pessoal e envolvimento com coletivos e ações políticas, tenho cada vez mais acreditado em um caminho de mão dupla: se por um lado todo rico processo de conhecer a si mesmo só faz sentido se servir à criação de realidade, por outro, a ação na matéria pode ser muito mais potente se ancorada em um conhecimento interior.

Quando levada à dimensão coletiva, esse processo dentro-fora toma uma proporção muito maior e, por isso, tanto mais potente quanto destrutiva. Enquanto os profetas da nova ordem mundial insistirem que mérito, performance e bem-estar pessoal são os únicos valores que nos levarão ao sucesso, já estaremos fracassando enquanto projeto coletivo de humanidade. Por outro lado, se toda a nossa energia de mudança for empregada apenas no que está externo e visível aos olhos, se todos os problemas e soluções forem inscritos somente nessa abstrata noção de sociedade, dificilmente uma mudança efetiva poderá ocorrer, e estaremos, como estamos fazendo há alguns séculos, substituindo um sistema de opressão por outro.

Particularmente, acredito que precisamos urgentemente resgatar o vínculo com o espiritual que foi rompido durante a Modernidade. Ao longo dos séculos, vimos um verdadeiro holocausto misógino com a política de “caça às bruxas”, ou seja, às mulheres que conheciam os mistérios

⁷⁸ Ver: <https://www.instagram.com/comunihorto/>.

de seus próprios corpos e curavam a si mesmas e a outras mulheres. Se a ideia de Deus precisou ser abolida, naquele momento, em nome de uma racionalidade que ajudaria a ancorar os desejos sociais em uma nova ordem material, creio que, hoje, retomar um pouco de esperança e fé nesse algo maior e indecifrável pode nos ajudar a enfrentar os desafios de nosso tempo. E se a noção de Estado laico foi importante para revelar os sistemas de poder que estavam por trás da simbiose Estado-Igreja e dar vazão a novas subjetividades, hoje me parece um ato quase inócuo querer separar racionalmente subjetividade, crenças e fé do existir político de um parlamentar ou eleitor – e acordar para isso me parecer urgente para compreender o projeto de poder em curso no Brasil.

E, justamente por se tratar de movimentos da sociedade, de relações humanas, é natural que haja momentos de conflito de protagonismos no desenrolar da história. Afinal, é justamente a percepção de que o desenvolvimento do país se encontra em permanente disputa que leva o movimento cultural, em toda sua diversidade e assimetria, a buscar sempre reinventar a roda. A esse respeito, minha sempre mestra Ana Enne (2007) nos lembra que a relação entre cultura, política e mídia é uma rede de agentes sociais com fluências e entrosamentos próprios, em processo contínuo de construção e desconstrução, a fim de constituir identidades individuais e coletivas.

Hoje, ao escrever essas linhas, também enxergo as limitações do Gaia, das comunidades intencionais e de nossa condição política nos dias atuais. Estamos falando de um Brasil em que a descontinuidade política, a mentalidade coronelista e o descompasso entre as leis e a sociedade ainda atravancam processos, e não podemos cair na ingenuidade de que *hashtags* irão resolver o problema por si só.

Rascunhando, aqui, uma desafiadora autocrítica: embora o governo brasileiro tenha se engajado em discussões sobre *software* livre, e o acesso à internet tenha aumentado na última década no Brasil, a maior parte da população ainda se encontra à margem desse sistema. De fato, apesar de terem sido criados mais de três mil Pontos de Cultura em todo o país, uma simples sondagem nas ruas mostra que muita gente nunca ouviu falar nessa expressão. Ainda falta um grande passo para que uma política

como os Pontos de Cultura afetem estruturalmente a grande máquina que é o Estado brasileiro. No sentido de irem além de um programa de governo, mas serem realmente um modelo aplicável de gestão e ação cultural baseado no respeito à diversidade e no pensamento crítico.

Entretanto, o que chamamos aqui de “Ponto de Cultura”, muita gente chama de “Associação de Moradores”, “Cineclube”, “Pré-vestibular comunitário”, “Diretório Central de Estudantes” etc. Ou seja, o que importa não é o nome, mas a ação. Pontos de Cultura não são do governo, são das pessoas que o fazem. Se pegarmos os três mil pontos que existiram até hoje e considerarmos que cada um atingiu pelo menos 100 pessoas – entre participantes do projeto, suas famílias e o público direto e indireto –, podemos ver que alguma parte do Brasil já foi tocada por essa ação. Pessoas que nunca haviam ido ao teatro, nunca estiveram por trás de uma câmera, nunca puderam contar sua história. Regiões que pouco viram a política pública chegar em suas comunidades – muito menos representantes do governo pisarem em suas terras –, se viram participando de conferências, encontros, residências artísticas. Algumas dessas pessoas até foram parar no gabinete do Ministério, não por “carguismos”, mas por competência comprovada em ações que realizavam antes mesmo da política pública chegar lá. De gravata e também de chinelo, o Ministério da Cultura entendeu que seu público não eram apenas os artistas com agenda marcada, mas toda a sociedade brasileira.

Se ele chegou lá? Sem dúvida, ainda há muito o que fazer. Grande parte da população brasileira ainda não tem saneamento básico, precisa se desdobrar para pagar o boleto no final do mês e provavelmente não vai se aposentar com as novas regras da Reforma da Previdência. Mas é inegável que uma parte dela passou a participar de editais, conheceu outras pessoas – mesmo a quilômetros de distância – que têm projetos semelhantes aos seus, passou a usar *software* livre, desenvolveu redes de economia solidária e produção colaborativa, dançou ciranda em um auditório de mãos dadas com gestores públicos, índios, professores, ciberativistas, mestres griôs. Pode-se até dizer que saíram alguns casamentos dessa história toda.

E é justamente essa percepção de que algo mudou de 2003 pra cá, que nos leva a olhar pra frente e refletir sobre o Brasil que queremos. Porque

não se trata mais de ser o país do futuro. Enquanto a Europa se reúne para decidir o futuro da internet e os Estados Unidos reforçam sua política de *copyright* no mundo, o Brasil estava lá “no seu canto” desenvolvendo *software* livre, revisando sua lei de direitos autorais. E, naturalmente, isso não agrada às grandes corporações e certos governos – da mesma forma que o Bolsa Família é considerado esmola por aqueles que estavam acostumados a serem os únicos com condições financeiras de andar de avião.

É claro que ainda falta muito investimento em infraestrutura, educação, saúde e segurança pública. Mas arrisco dizer que, mais que quantidade de verbas (essa, sabemos, está muito mal e suspeitosamente distribuída nos porões da política viciada), é extremamente necessário nos perguntarmos que tipo de política pública desejamos operar. Por isso, uma constante avaliação crítica se faz importante, juntamente com a recuperação de metodologias políticas e sociais que deram certo – e também as que não deram e não foram sistematizadas – justamente para qualificarmos que política é essa que estamos buscando fortalecer. Caso contrário, se acharmos que o projeto de governo que vivenciamos entre 2003 e 2016 foi apenas um bonito espetáculo, batermos palmas e deixarmos a cortina fechar, já vimos que tem um monte por aí pronto para retomar as rédeas de um país que é ao mesmo tempo Oswald de Andrade e José Sarney.

É preciso lembrar, ainda, que este trabalho é fruto de uma pesquisa viva datada e, portanto, cujas informações estão sujeitas a alterações ao longo do tempo. Surpreendeu-me, por exemplo, na revisão dos textos para a publicação, a quantidade de *sites*, arquivos e referências que se encontram fora do ar. Seja porque o *site* do Ministério da Cultura se tornou uma página azul e sem graça, seja pela intolerância ideológica ou as leis do *copyright* que dificultam a permanência de certos conteúdos no ar, ou simplesmente porque acabou a verba do projeto para pagar o domínio e a hospedagem *on-line*: o fato é que a internet, outrora sonhada como um espaço de livre circulação de ideias, tem se mostrado um território sob ameaça e nem tão seguro assim.

Por isso, encerramos esse ciclo com a satisfação de ver difundido um trabalho que ensaia algumas respostas e levanta muitas perguntas. Um registro datado dessa história viva. Se houver uma nova fogueira da

inquisição, que estejamos lá. Porque em nós reside apenas a certeza de que a cultura brasileira continua sendo terreno fértil para as mais diversas manifestações, e o processo criativo compartilhado, um caminho muito potente.

Espero que esta seja a contribuição desta publicação. Retomar esses pontos de nossa história pessoal e coletiva em uma imensa colcha de retalhos chamada Brasil. E nessa minha costura pessoal, o convite que o paradigma das comunidades faz é questionar se certos padrões sociais, econômicos, ecológicos e de visão de mundo que nos parecem tão óbvios na sociedade moderna ocidental são realmente as únicas formas de nos relacionarmos e habitarmos o planeta. Acredito, sobretudo, que despertando essa nova visão de mundo nos tornamos mais conscientes de nosso papel nisso tudo. É uma forma de experimentar coletivamente, na tentativa e erro, a célebre frase de Bertold Brecht: “Nada deve parecer natural nem impossível de mudar”. E eu realmente acredito que este novo mundo não só é possível, mas necessário e, com certeza, já está acontecendo.

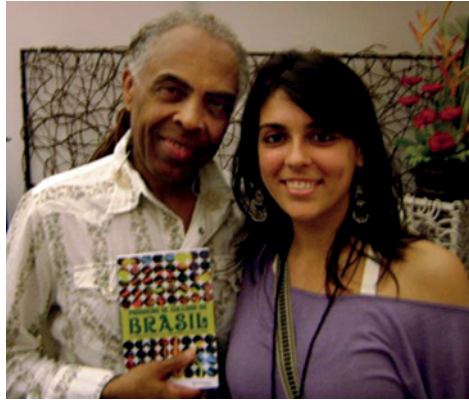


Figura 5
Entrega do meu primeiro
livro para Gilberto Gil (2009)
Foto: Rafael Soriano.



Figura 6
Comunicação na Escola de Verão Europeia
de Governança da Internet (2011)
Foto: Acervo Pessoal/Carol Spork.



Figura 7

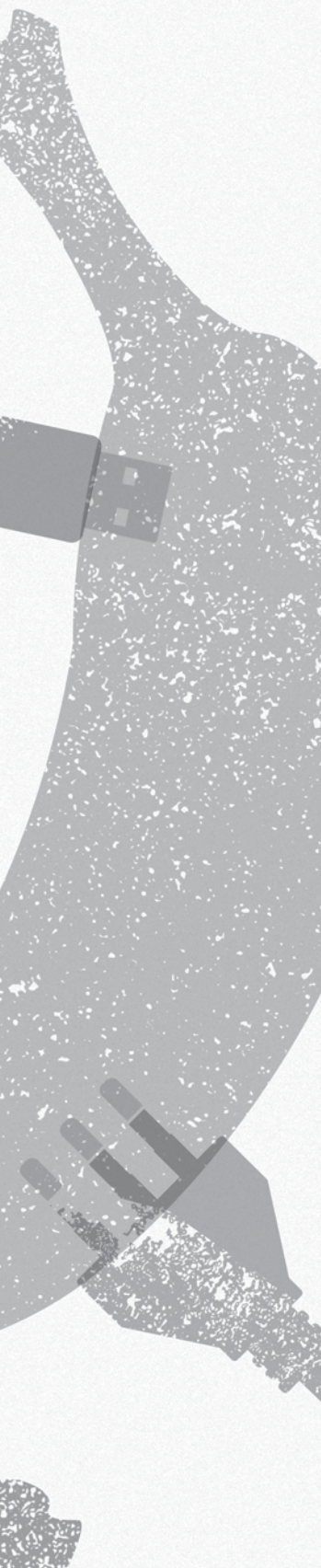
Mutirão de renovação na Oficina Escola As Mãos de Luz, em Lumiar (2018)
Foto: Rodrigo Melo.



Figura 8

Cartografia de um mapa afetivo
Foto Diego Padilha.





con ver sa ções

A pauta do artista é uma folha em branco ou o pontapé tropifágico

Conversa ocorrida em 23 de agosto de 2010.

Durante o processo de preparação da 7ª Bienal de Cultura da UNE, que viria a ser realizada no verão de 2011, o CUCA da UNE, enquanto equipe executiva, procurava artistas e intelectuais para dialogar sobre o contexto brasileiro e se instrumentalizar com informações e ferramentas para a composição das diferentes áreas artísticas e políticas do evento. Alugamos uma pequena van para nos transportar, éramos em torno de sete pessoas, e partimos no meio da tarde rumo à produtora Gege Produções, na Gávea, zona sul do Rio de Janeiro, para encontrar aquele que é uma de nossas maiores referências vivas, o ex-ministro da Cultura e artista brasileiro Gilberto Gil. Era possível perceber certa ansiedade de nossa parte, assim como o desejo de aproveitar todo aquele tempo com a máxima disposição para o diálogo. Uma mesa ampla de madeira na área aberta da produtora foi o cenário do encontro, envolta por árvores e plantas. O papo fluiu e nos sentimos acolhidos por um Gil receptivo, sereno e, ao mesmo tempo, questionador. No final do encontro, aquele abraço em Gil e a lua cheia que despontava no céu selaram o acontecimento.

Gil: Fico entusiasmado de recebê-los aqui na Gege Produções. Durante minha trajetória, fiz parte do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE Bahia,⁷⁹ junto com Tom Zé, Capinam e outros artistas baianos. Naquela época, o Movimento Estudantil (ME) era uma linha auxiliar importante na luta política e social, tinha um protagonismo evidente nos assuntos do

⁷⁹ Gilberto Gil fez parte da diretoria do CPC da Bahia durante o início da década de 1960, enquanto cursava Administração de Empresas na UFBA.

país. O ME era também o desdobramento natural de um movimento de estudantes internacionalmente difundido, sobretudo, na Europa.

Carvalho: Estávamos ansiosos com esse encontro. Estamos em processo de concepção e montagem da 7ª Bienal de Cultura da UNE e agradecemos por se dispor à conversa. Não só pela referência que temos de sua atuação artística e política, mas também pela sua sempre generosa atenção às formulações da juventude brasileira no campo da cultura.

G: Como vocês se sentem nesse espaço de representação estudantil? Quais as pautas que se mostram cruciais na atual conjuntura?

Redó:⁸⁰ É um desafio representar um coletivo tão heterogêneo como os estudantes brasileiros. Na década de 1960, quando o CPC realizava as caravanas estudantis pelas universidades brasileiras, apenas 15% da população brasileira ingressava nas instituições públicas de ensino superior. Embora programas como o Programa Universidade para Todos (Prouni) e o Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni) tenham obtido avanços na questão do acesso, ainda temos muito a percorrer na área da educação. Parte da crítica atual dirigida ao movimento estudantil se situa na ideia de que precisamos ampliar a visão no que tange à diversidade e às pautas específicas dos diferentes grupos sociais. Temos sido questionados, atualmente, como entidade representativa, porém, estamos atualizando nossas agendas e o Circuito Universitário de Cultura e Arte (CUCA) se insere nessa avaliação, atuando como articulador dos Pontos de Cultura no território nacional.

C: Na década de 1960, havia o CPC – do qual você fez parte, como mesmo disse –, uma entidade da UNE que dava prioridade à politização através da cultura. Na mesma década, surgiu a Tropicália e ampliou-se o debate para outros horizontes com as pautas comportamentais e de costumes.

R: Acho importante ressaltar, também, outros movimentos que ocorrem no país, atualmente, como, a Rede da Juventude pelo Meio Ambiente e Sustentabilidade, a Marcha Mundial das Mulheres e o Conselho Nacional

⁸⁰ Felipe Redó, durante o biênio 2009-2011, foi o diretor de cultura da UNE.

da Juventude (Conjuve), do qual a UNE também faz parte. As pautas se pluralizaram e, de algum modo, também os movimentos. Estamos estimulados com a realização da Bienal a partir do legado deixado pela sua gestão no Ministério da Cultura (2003-2008).

Buda:⁸¹ Muitos avanços foram obtidos em relação às políticas públicas implementadas nos seus seis anos de gestão no Ministério da Cultura, e nos anos seguintes, de Juca Ferreira.⁸² É papel importante das entidades que trabalham com Cultura, incluindo o CUCA, a articulação em torno de marcos regulatórios junto ao Poder Legislativo, que garantam esses avanços como políticas de estado, não de governo, como o próprio programa Cultura Viva,⁸³ os Pontos e Pontões de Cultura.

Olival:⁸⁴ Qual foi sua atuação específica na direção do CPC? Algum projeto de que se lembre?

G: As atividades do movimento estudantil propiciavam certo destaque do CPC dentro da UNE. Tínhamos uma agenda de ações tocadas pela diretoria estadual que se interligavam ao escopo das iniciativas dos estudantes em âmbito nacional. Criamos, por exemplo, uma escola de samba, chamada Amigos do CPC, na Bahia. Seria incrível se vocês tivessem algum registro desse período.

Pondé: Entre os anos de 1962 e 1964, nos quais o CPC existiu, não havia de modo tão forte o tensionamento que se estabeleceu, posteriormente, entre os artistas tropicalistas e outros agentes culturais. Havia uma

.....
⁸¹ Rafael Barreira, conhecido afetuosamente como Buda, atuou como coordenador de mobilização na 7ª Bienal de Cultura da UNE, em 2011.

⁸² Juca Ferreira foi duas vezes Ministro da Cultura do Brasil: de 2008 a 2010, e de 2015 a 2016.

⁸³ "O Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania (Cultura Viva) foi criado e regulamentado em 2004 a fim de estimular e fortalecer no país uma rede de criação e gestão cultural. Tendo como base os Pontos de Cultura e ações transversais, alcançou importantes resultados ao fomentar mais de três mil organizações e projetos em todo o país. Em 2014, tornou-se Lei Federal aprovada pelo Congresso Nacional, tornando-se um programa de Estado". Para mais informações, consultar: <http://culturaviva.gov.br>. Acesso em: 21 jun. 2020.

⁸⁴ Cássia Olival atuou como coordenadora do Espaço Cuca da 7ª Bienal de Cultura da UNE, em 2011.

expectativa gerada em torno da Tropicália no fim dessa década, críticas de falta de engajamento ou de maior politização dirigidas aos tropicalistas. Você atribui esse estranhamento a uma questão de visão política, estilo de criação, modos de existência?

G: Esses tensionamentos aos quais vocês se referem são naturais diante das múltiplas possibilidades que a arte enseja. O surgimento da Tropicália foi simultâneo ao endurecimento do regime militar. Os ânimos estavam exaltadíssimos. Não há ressentimento ou qualquer arrependimento acerca desses acontecimentos.

C: O CPC tentava pensar uma possível identidade nacional brasileira. Notava-se uma preocupação com a questão do nacional popular, um tipo de identidade mais genuína de nossa gente. Como você vê a questão da identidade de modo geral?

G: A identidade está na multiplicidade das identidades, que une todos os povos, todas as gentes. Essa é uma questão política, a democracia é isso. Admissão da diferença, a consagração desse elemento. Lutar pela igualdade toda a vez que a diferença nos oprime e lutar pela diferença quando toda a igualdade nos homogeneiza, parafraseando Boaventura de Sousa Santos. É a eleição desse conceito como fundamental para a sobrevivência e o avanço da espécie humana e de todas as espécies. Eu elegeria o conceito da diferença como o elemento “unificador” da identidade. A identidade está exatamente na multiplicidade das identidades. Não existe um só povo, não existe um só modo de ver as coisas, uma só dimensão étnica, cultural, política, subjetiva e estética. A diversidade deve dar o tom contemporâneo acerca do que somos.

C: Como o ser brasileiro, diverso, se coloca no mundo?

G: Na época da Tropicália, a questão se encaminhava no seguinte sentido: havia os fragmentos identitários, no caso do Brasil. Os vários povos, as várias gentes brasileiras. E ansiava-se por criar ou apostar em uma identidade nacional. O dilema era como se mover, no sentido de, reconhecidos esses fragmentos, colocá-los todos num cesto e, a partir daí, decretar uma

identidade brasileira. Esse dilema foi um desafio e também uma impossibilidade.

A eleição de uma identidade se dá em abstrato, através da dimensão simbólica, dos símbolos quaisquer que sejam, que escolhemos para compor essa identidade maior. A bandeira, o hino, os símbolos nacionais, a noção de pátria, por exemplo. Porém, o que a Ultramodernidade, já caminhando na direção da Pós-Modernidade, estava propondo, a qualquer nação, era exatamente o oposto disso. Os fragmentos são fragmentos e vão continuar fragmentos.

C: É importante ouvirmos mais sobre o seu processo criativo e a articulação de sua obra com os momentos históricos brasileiros da segunda metade do século XX. Refavela, Realce, Refazenda. Esses trabalhos dialogaram com pontos importantes da vida brasileira.

G: A criação artística é pautada por assuntos, temas, ideias, sentimentos, vontades, necessidades de projeção, de coisas. Espelhei os problemas daquela geração, do tempo no qual essas obras foram construídas.

O que posso dizer é que a pauta do artista é uma folha em branco: quando faço trilhas de filmes, citando um caso específico, preciso, momentaneamente, esquecer o ponto de partida. O filme tem um determinado assunto roteirizado, a pretensão do diretor de fazer diversas abordagens narrativas. Há uma listagem de coisas, uma página toda escrita. Na hora de fazer a música, a primeira atitude a ser tomada, e você é obrigado a tomá-la, já que a própria invenção o obriga a fazer isso, é limpar a página, torná-la branca. O artista cria nesse vácuo do espírito, da pré-corporalidade, da pré-materialização de toda e qualquer intenção almejada. É preciso se dar ao vazio para o surgimento do primeiro verso, da primeira palavra, do primeiro som, da primeira sílaba. E, então, vem a segunda palavra, o segundo som, a segunda sílaba.

O processo criativo em si não é imbuído de uma intencionalidade planejada. Há o presente, diante do qual o artista se coloca, que tem o passado, o legado, e tem a invenção, que é o futuro, a folha em branco. O artista tem que estar diante dessas duas coisas, não tem jeito.

P (comentário): Um dos debates no CUCA que, particularmente, propus colocar, perpassava pela compreensão da arte como um fazer humano com suas próprias especificidades e latências. Há uma dicotomia enraizada nos debates políticos que afirma a função social da arte como imperativa, o que é evidente: toda arte é social. O equívoco começa quando se pretende constranger a linguagem artística a seguir determinados preceitos de engajamento, sem a compreensão de que a forma e o conteúdo político da arte por vezes não segue uma linha de discurso objetiva, tematicamente unilinear, ou panfletária, como se costumava falar no ambiente sessentista. Como já dito, essa tensão entre arte e política ficou perceptível no Brasil na década de 1960, com uma série de desavenças perpetradas por agentes intelectuais e políticos brasileiros com relação aos tropicalistas.

Fato é, que diferentes abordagens artísticas podem ter uma importância política por vezes desconsiderada para uma visão de mundo que hierarquiza ou aliena discursos e/ou práticas. Há um reducionismo da arte operado pela política que não é novo. Oswald de Andrade (1970b) defendeu, já na primeira metade do século XX, a perspectiva de um fazer artístico autônomo, livre, sem amarras às expectativas geradas em torno dele. Exigências essas, a meu ver, brotadas compreensivelmente, por exemplo, no campo do culturalismo político. Esse debate é também recorrente na filosofia estética, que opõe arte engajada à arte pela arte.⁸⁵

C: O ambiente da ditadura militar, muito inóspito, gerou movimentos e outros modos de fazer cultura e política. Isso nos faz pensar em como a história é feita de processos que se sucedem. Como você observa que a geração da contracultura influencia e dialoga com a juventude de hoje?

G: Basta averiguar que uma série de agentes daquela época estendeu seu trabalho, sua influência para os tempos de hoje. Sem saudosismo, não há motivo para saudade, pois o que era vivo se deslocou movimentando-se no espaço-tempo, e continua vivo pelas novas gerações. No caso da cultura digital, por exemplo, ela é fruto da cultura *hippie*, em alguns casos

⁸⁵ Thiago Pondé reflete essas questões mais detalhadamente no Ensaio memorial *Imersões artísticas parentais e atemporais*.

até fisicamente, pois o pessoal que experimentou o conceito de cultura digital, do compartilhamento, da informação condensada e fragmentada o tempo todo, através dos computadores, foi a geração que experimentou LSD, nas décadas de 1960 e 1970.

C: Timothy Leary considera o computador como o LSD do século XXI, se referindo à expansão da consciência proporcionada pela lisergia. Para ele, que escreveu imbuído dos acontecimentos de 1968, a maneira de ser e interagir com o mundo também é expandida pelo computador.

G: Sim. Os proto-criadores da Apple, da Microsoft, da Dell, passaram por aí. Os inventores do celular ousaram criá-lo diante dos processos de expansão mental orgânica e artificial, fomentando essa cultura digital que, em alguns aspectos, é diretamente fruto daquele grande momento de expansão intelectual e psicológica que houve naquelas gerações.

C: Gil, nesse sentido, ampliando seu trabalho como criador artístico – que imagino ser de onde vem a inspiração para atuar na política –, pensando desde a década de 1970, a inquietação da Tropicália, você relata que após conhecer a Banda de Pífanos de Caruaru e a desigualdade social do interior nordestino, faz um *link* artístico com os Beatles e com o exílio que vivenciou. Depois disso, percebo que há uma retomada e atualização de suas obras a partir de um acúmulo histórico de experiências. No *show* da Politécnica (USP, 1973), você disse que “Procissão” (1964) era uma música mais ingênuo. Há também o álbum *Quanta* (1997), pouco antes de você assumir o Ministério da Cultura, em que inicia sua incursão pelo universo da cultura digital, vindo a desembocar no recente *Banda Larga Cordel* (2008). Esse último álbum é resultado de sua reflexão como ministro?

G: Não há como afirmar que esse trabalho signifique uma herança do Ministério da Cultura. Não funciona desse modo: agora vou fazer uma música que contenha esse legado. Hoje, aos 68 anos de vida, tenho um acúmulo de experiências, como vocês disseram. O álbum *Banda Larga Cordel* é um lastro, sem dúvida, uma pedra de toque, um apoio, não há como não me apoiar nisso, na experiência do Ministério da Cultura. A Cultura Digital foi prioritária na gestão que propus ao Ministério da

Cultura.⁸⁶ Eu sou tudo que eu já fui, eu também sou tudo que já fui, não tem jeito, mas ao mesmo tempo, sou novo, novo novinho diante da grande interrogação que é o daqui para frente, o momento seguinte. Essa restauração permanente da inocência através do pecado do saber. Você sabe que não sabe, aí volta para o filósofo: sei que nada sei. Sei, que nada sei. É sempre assim, uma coisa e outra, não tem escapatória, é vida e morte.

C: Augusto Boal afirmou que quando você foi nomeado todo mundo tinha planos para o ministério, menos o ministro. Outro dia, conversando com Heloísa Buarque de Hollanda, ela disse que você foi o primeiro ministro a perguntar o que era cultura, pois todos os outros já sabiam.

G: Exatamente. Uma das grandes contribuições do ministério, do pensamento ministerial, do estar ali tentando juntar, tentando entender qual seria o pensamento governamental, qual seria o pensamento da sociedade, qual seria o pensamento dos vários setores... uma das grandes contribuições foi essa, abrir um novo leque de interrogações. A questão não é responder aos problemas, é saber quais os problemas; a questão não é dar as respostas, é fazer as perguntas. Em determinados momentos da história, como esse que vivemos, de ebulição, de suspensão das coisas, tudo está no ar, são fases, momentos nos quais as perguntas são mais importantes do que as respostas, então, era importante o ministério fazer perguntas novas, não continuar respondendo às perguntas já feitas anteriormente.

P: Essa é uma atitude de criador artístico diante do desafio de ser um líder no campo político? Perguntar com a consciência de que não há respostas, antes de se saber quais as perguntas. Esse não saber, entretanto, curioso pelo desejo de indagar e permitir que diferentes respostas surjam. A criação artística da Tropicália, inserida em um contexto social de militarização do Estado, parecia mais fazer perguntas do que apresentar respostas

⁸⁶ A gestão Gilberto Gil foi marcada por uma série de iniciativas no campo da Cultura Digital, como a adesão ao *Creative Commons* para difusão dos conteúdos do Ministério da Cultura, a abertura de editais com foco específico em ações de cultura digital, o estímulo ao uso da internet, e a aquisição de meios de produção digitais pelas entidades conveniadas ao Programa Cultura Viva, a principal política pública da gestão Gil no Ministério da Cultura.

concretas, suscitando conteúdos subjetivos, micropolíticos, de modo caótico, distópico para alguns, porém não menos imprescindíveis.

G: No momento da criação, o artista translada o ente, do passado, que está posto, listado, dito, existe, é o verbo. O artista transita no vazio, no nada, no não verbal, no que ainda não está dito: a invenção. Como cada artista lida com esse balanço, com a preamar, maré cheia, maré vazia, maré cheia, vai de cada um, cada um com a sua espiritualidade. Como é que se dá esse cheio e esse vazio em cada artista, aí cada um decide a cada variado momento.

Penso que é assim. É Picasso e a tela em branco. Tenho memórias e impressões no meu coração que me acompanharam desde a Tropicália e o Ministério da Cultura, a cabeça cheia de coisas. Mas na hora de criar, no palco, na sala de composição, no estúdio, a pauta desaparece, eu fico de novo diante da folha em branco. Em uma determinada medida, aquele tempo, o acúmulo no período do MinC evidentemente deixou um lastro, contudo, é um lastro desconhecido, ele tem que ser desconhecido, não há como ser traduzido. Houve um *script*, uma página que foi escrita durante o ministério: o que eu fiz e o que não fiz, o que deu certo e o que não deu certo, o que foi compreendido e o que não foi compreendido, o que eu compreendi e o que eu mesmo não compreendi.

P: Uma vivência que não se encerra em si mesma, uma hermenêutica singular, subjetiva, enredada por uma trama coletiva, a experiência e sua necessidade...

G: Do todo, de todos, de tudo. Um marco “desregulatório” capaz de quebrar sequências lógicas e ponderar, dizer, não, não é bem assim, é preciso quebrar aqui e ali. Acredito que evoluímos ao reconhecimento dessa identidade em suspensão, fragmentária, não redutível a uma coisa só, como já quis a filosofia, a política, como quis as diferentes concepções ideológicas que foram propostas antes e agora. A gente se pergunta: “O que identifica o Brasil?”. A resposta é uma enorme série de traços específicos e difusos, muitos deles semelhantes aos de outros povos, mas outros também especificamente brasileiros. Eu diria que a tendência hoje é que mesmo esses

traços de uma identidade brasileira acabam sendo também reivindicados pelo mundo.

R: Já há um projeto previsto no qual irá se engajar?

G: Agora estou reagindo às agendas remanescentes, às obrigações que o passado me trouxe à mesa, todo o residual das coisas que fiz. É como acabar de fazer a comida, comer, e ter que lavar os pratos, as panelas, as louças. Tenho uma agenda que é obrigatória, o ano que vem, tenho que pensar na Bienal da UNE. A Bienal da UNE, pela qual vocês vieram ao meu encontro hoje, que é em 2011, na verdade, é passado, não futuro, só será futuro lá, quando se realizar, quando aquele espaço-tempo se der, o acontecimento mesmo. Por enquanto é passado.

Não há projetos previstos no momento. É a vida que faz o projeto no seu curso natural por estarmos vivos. Todo ser vivo tem que responder à concretização permanente do ser. Todos os dias tenho que comer, manter músculos, ossos, nervos.

C: Analisando o fechamento desse ciclo, nesse novo momento na cultura, temos travado muito esse debate de juventude, cultura e política, pois a juventude é bastante protagonista nos processos culturais e políticos. Muitas das atividades dos Pontos de Cultura são feitas por jovens e para jovens. Como você avalia essa agenda política da cultura em relação a esses três pilares?

G: Acho que o grande mérito do Ministério da Cultura foi politizar essas questões, uma atitude geral que juntou vontades governamentais com anseios sociais e ativismos variados, incluindo a juventude. Há um convívio cada vez mais intenso de novidades, todo o progresso das ciências, tecnologias, e artes, que são abastecidos de invenções e criações o tempo todo. O grande avanço que tivemos no Brasil foi esse chamamento dos agentes construtores dessa nova realidade, a fim de sentarem-se a mesa e discutirem, uma atitude nova de governo.

B: A experiência das Conferências Nacionais de Cultura⁸⁷ fez emergir vários indicativos da política cultural atual. O papel da juventude deve ser, então, o de lutar pela construção de marcos regulatórios nos quais as ideias possam se concretizar a médio e longo prazo? A juventude não deveria apoiar as entidades e os movimentos sociais para a consolidação dessa agenda? Precisamos nos pautar pelo passado na intenção de projetar o futuro.

G: O tempo atual é que vai se incumbir de fazer essa atualização entre passado e futuro. O tempo presente é este, no qual essas duas coisas, passado e futuro, se dão permanentemente. Você falou em marcos regulatórios, mas, por outro lado, temos os marcos desregulatórios, como eu disse. A regulação necessária para reordenar processos em determinados momentos, pode, no instante seguinte, se tornar antiga, engessadora, e demandar, portanto, um elemento desregulador.

C: Vivemos um intenso debate sobre a Lei de Direito Autoral no Brasil nos anos em que você esteve no Ministério. Esse diálogo contrapõe a realidade atual, habituada ao compartilhamento sem mediadores na rede, e as diferentes gerações de artistas, cuja criação foi possível através da centralização da produção cultural. Qual sua opinião sobre essa discussão?

G: Pois é, essa foi uma das agendas que trouxemos à mesa. O ambiente digital, o ambiente jovem, o ambiente da pluralidade, do campo da invenção, o crescimento do protagonismo popular, e o desenvolvimento do papel dos setores populares nessa sociedade humana crescente. Tudo isso aponta para uma revisão dos marcos regulatórios de até então. É preciso rever, é preciso um *set* todo novo de leis, uma reforma dialogada com a sociedade, com os agentes imbricados nessa problemática.

A própria questão do direito autoral, que desde sua criação teve até hoje uma ênfase necessária na proteção do direito do autor, passa agora a criar

⁸⁷ Entre 2005 e 2013, foram realizadas três Conferências Nacionais de Cultura (2005, 2010, 2013), encontros entre governo e sociedade civil para debate, confecção e avaliação do Plano Nacional de Cultura, aprovado pelo Congresso Nacional no ano de 2010 (Lei nº 12.343/2010).

uma nova ênfase no direito do consumidor, do fruitor do produto intelectual. E isso não é apenas teoria, é prática. Entidades da classe jornalística reúnem-se no intuito de debater o direito autoral do jornalista no ambiente digital, que contempla diferentes meios de difusão (*blogs*, redes sociais, jornais *on-line*, mídias comunitárias) e, ainda, diferentes consumidores.

É uma fase desafiadora, na qual os conceitos anteriores e as entidades autorais, muito bem configuradas e identificadas, não dão mais conta da realidade atual. A diversificação de usos é a própria garantia do progresso técnico e científico. Para esse processo continuar se dando de forma segura e conveniente, é necessário o protagonismo sair das mãos dos laboratórios, das corporações, e cair nas mãos do vulgo, do geral, das pessoas. Os trabalhos, em geral, no campo da cultura só são possíveis com contribuições cada vez mais múltiplas de cérebros, acervos, contribuições individuais.

Antigamente, era o jornal com seu corpo editorial que cuidava de fazer o jornal, hoje não. É o *blogueiro*, o *twitteiro*, todo mundo contribui, todo mundo faz. As agências de notícias eram autônomas, determinavam suas pautas editoriais. Hoje em dia, os jornais vão buscar a notícia feita pela associação de moradores da favela, a notícia sobre aquele território específico, sobre os fatos daquele espaço. A notícia está muito mais próxima dos sujeitos e cidadãos impactados pelo fato, do que do corpo editorial de um jornal. A história do mundo entrou na sua fase popular, é de todos os povos, cada vez mais.

R: E a transversalidade entre cultura e educação? Como deve ser abordada em projetos culturais que pretendam uma ação transversal?

G: Essa é uma das grandes questões que se coloca. O que é educação? Quando a gente pensa em educação, pensa em sala de aula. Mas educação também está na sua mão, na câmera de vídeo, nos espaços públicos.

Quando Juca Ferreira participou da fundação do projeto Axé,⁸⁸ na Bahia – uma iniciativa de educação de meninos em situação de rua –, ele e os demais agentes que encabeçaram a criação da iniciativa ponderaram: “Trazer meninos em situação de rua para a sala de aula, será? E se a gente invertesse a história, levasse a educação para a rua, que é onde os meninos estão? Estabelecer meios e processos pelos quais eles se eduquem onde estão, sendo quem são, vivendo a vida que vivem”.

Foi aí que o projeto começou uma nova visão pedagógica: os educadores foram às ruas de Salvador aprender com esses meninos, ser com eles, e junto com eles, intuir, inventar, idealizar e concretizar. É nesse sentido que se dá a questão cultural, é a educação como modo cultural. Um índio precisa de um tipo de educação que é diferente da que um menino dos Jardins, em São Paulo, precisa. Portanto, aí já temos duas visões culturais antagônicas que vão determinar o que é educação.

A educação está nos modos diferenciados do existir cultural. Como alfabetizar uma criança, fazê-la se interessar pelo alfabeto, pelas letras, pelos números, pelos embriões de ideias? É a dimensão cultural na qual ela está inserida que vai determinar o modo de educar. Então, eu acho que essa relação de cultura e educação é inseparável: não há possibilidade de avanços culturais sem educação e não há possibilidade de avanços educacionais sem cultura. Os modos de educar têm que privilegiar cada vez mais os modos culturais diferenciados, as pessoas, os coletivos, os povos, cada vez mais.

⁸⁸ “Projeto Axé – Centro de Defesa e Proteção à criança e ao adolescente é uma organização não governamental sem fins lucrativos fundada em 1990, em Salvador, por Cesare de Florio La Rocca, advogado e educador de origem italiana”.

A amálgama criativa brasileira

Conversas ocorridas entre os anos de 2012 e 2016.

Por volta de 11h da manhã do dia 31 de janeiro de 2012, uma terça-feira, fomos de carro buscar Jorge Mautner em sua casa no Leblon para levá-lo ao Amarelo Estúdio, em Santa Teresa, onde gravaríamos faixas de violino na canção “Revolta dos Malês” para o acervo em construção *Comendo o País Tropical*. O trânsito estava relativamente tranquilo, o que contrastava com nossa ansiedade por escutá-lo mais afetivamente e tão próximo, em um processo criativo que nos estimulava e nos unia em torno da criação artística. Conhecíamos relativamente bem algumas de suas obras lítero-musicais, em especial os dois primeiros álbuns de sua carreira, *Para iluminar a cidade* (1972) e *Jorge Mautner* (1974), e acompanhávamos à distância suas reflexões sobre o Brasil e sua vocação para inspirar outros países. A conversação nasceu nesta e em três outras ocasiões nas quais estivemos juntos – o relançamento do acervo citado em Salvador, em 2016, os bastidores de uma entrevista para a TVE Bahia, e um *show* seu na Caixa Cultural Salvador. Registramos, em seguida, os sonhos e testemunhos desse poeta e pensador brasileiro.

Mautner: Neste momento estou me dedicando ao programa Oncotô,⁸⁹ uma expedição pelo Brasil a partir de uma leitura de José Bonifácio, da amálgama. Um dos episódios será em homenagem a ele, outro a Joaquim Nabuco. Nabuco foi um abolicionista pernambucano que teve por utopia o que chamo de segunda abolição, de maior capilaridade integradora dos negros “libertos” na sociedade. Bonifácio foi um paulista, ministro, tutor de Pedro II, e articulador de acontecimentos importantes da história brasileira. Chegou

⁸⁹ Oncotô foi um programa comandado por Mautner, dirigido por Daniel Tendler e José Luiz Jr., transmitido pela TV Brasil, sobre cultura e história nacional.

a ser preso e deportado durante a Primeira Constituinte, de 1824, pós-independência, por desacordo com Pedro I, que o traiu para atender os interesses da Coroa Portuguesa, não garantindo a autonomia plena do Brasil. Era um cidadão de ideias arrojadas para o seu tempo, um estadista.

A interpretação que faço do Brasil é que o mais específico de nosso país é a miscigenação, o sincretismo, dois elementos centrais e constituidores da amálgama. O Rio Grande do Sul é o estado com a maior proporcionalidade de umbandistas e candomblecistas do país,⁹⁰ inclusive até mais que a Bahia.

Pondé: Este termo: “amálgama”. Você o tem utilizado bastante.

M: José Bonifácio define o Brasil nesse termo, como uma amálgama. Diferente dos outros povos e nações, nós somos a amálgama, esta amálgama tão difícil de se fazer.

Barack Obama não teria nascido se não fosse o Brasil. Sua mãe, Ann Dunham, assistiu ao filme *Orfeu Negro* (1959), de Marcel Camus, baseado na peça *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes. A peça se apropria da história de um mito grego, Orfeu, e narra os dramas em forma de tragédia, situando a história nos morros cariocas. Essa iniciativa deixou Dunham fascinada com essa amálgama (América-África-Grécia) e, pouco tempo depois ela casou-se com o filósofo queniano Barack Hussein Obama, com quem teve o filho que se tornou o primeiro presidente negro dos Estados Unidos.

Um acontecimento específico merece registro: o ex-presidente norte-americano Theodore Roosevelt veio ao Brasil durante a difusão do termo “melting pot”, e ficou fascinado com o que viu por aqui. *Melting pot* é o nome de uma encenação operística americana, de Israel Zangwill (traduzida como “caldeirão”), um manifesto de exaltação à integração étnica em pleno início do século XX, momento histórico de intensas disputas políticas e ideológicas, no qual os EUA via à ascensão da Ku Klux Klan

⁹⁰ Afirmação amparada pelo Censo de 2010 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

com seu projeto eugenista de superioridade racial, exaltado no filme *O Nascimento de uma Nação*.

Ao chegar e ver o *melting pot* que acontecia aqui, a nossa amálgama, conhecer o nosso Marechal índio, Rondon – autor da frase: “Matar nunca, morrer se preciso for” –, que mostra a ele o país em expedição, Roosevelt retorna aos Estados Unidos com a convicção de que eles deveriam tomar o Brasil como horizonte cultural, sendo rechaçado pelo Congresso americano. Cito isso na canção “Outros Viram”, em parceria com Gilberto Gil. A força da amálgama brasileira é tanta que, em 1945, após o fim da Segunda Guerra Mundial, esse atributo gerava receio nesses mesmos Estados Unidos em torno de uma possível ascensão e protagonismo do Brasil no contexto regional da América Latina, dada a tensão mundial e de hegemonia no pós-guerra. Esse incômodo foi tão evidente que o sintoma dessa situação resultou no aparecimento de uma série de cronistas superficiais, atuando na contramão dessa tendência, literalmente jogando o Brasil para baixo, subestimando nossa capacidade de obter algum tipo de destaque nos debates regionais e globais. Havia também o medo da implantação de algum tipo de socialismo que fomentava as atividades desses cronistas.

P: E essa amálgama no contexto do século XXI?

M: A amálgama culmina com a gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura (2003-2008), o legado de impacto deixado, os Pontos de Cultura, o olhar para as artes, contribuições que têm por antepassadas a Antropofagia de Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade e outros, afirmando o país em tom de fúria, no estilo oswaldiano; e a própria Tropicália, que, por sua vez, emerge em plenitude na vivência dessa realidade amalgamada. Nesse terreno comum podemos citar ainda o Teatro Oficina, Zé Celso, Cacilda Becker e tantos outros artistas e pensadores locais. A ecologia, a potência amazônica tão bem cultivada pelos indígenas. Tudo isso é a amálgama tão singular desse espaço-tempo no globo terrestre que fez Stefan Zweig, autor de *Brasil – O País do Futuro*, revelar ao mundo a importância da experiência brasileira para o futuro da civilização.

Temos uma quantidade inúmera de minerais, biomas, aquíferos, bacias, recursos naturais. Algo incomum para a maioria dos países. Há cerca de um ano e meio, indígenas mostraram a antropólogos canais de navegação fluvial secos e sistemas arcaicos de irrigação no Alto do Xingu, no profundo da Selva Amazônica, o que revela que a diversidade de ecossistemas que a floresta tem hoje, deve-se também à atuação dos indígenas e seus ancestrais nesses territórios recônditos, premissa que foi por longo tempo ocultada pela versão oficial da ciência, na qual a diversidade da Amazônia resultaria apenas do intercâmbio de vegetações com outros biomas, pelas raízes. Essa visão de que o índio é preguiçoso é derivada da noção produtivista e utilitarista da ação humana. Os índios são proto e pré-razão. Precusores do *wu wei*. Sua cultura ancestral de um modo geral, as diversas etnias que habitam e já habitaram o mundo, ainda que não reconhecidas oficialmente como indígenas, desdobraram-se no que se configurou o Taoísmo, a cultura que há na Ásia, na China, na Índia, no Oriente.

Na música, os cronistas superficiais a contar do período do pós-guerra, exaltaram apenas a bossa nova, por conta de sua estilização do samba. Não havia diálogo entre um criador como Jorge Ben Jor e os músicos da bossa nova, ou entre Nelson Cavaquinho e estes últimos. O racismo fazia com que isso acontecesse. Era tudo muito segmentado. Aí, vem a Tropicália e arrebenta com a segregação desses nichos, põe essas fronteiras abaixo, com uma musicalidade ousada, hibridizada e cosmopolita. A Bahia sempre tão forte. Ainda assim, uma parte da *intelligentsia* nacional jogava baldes de água fria nesse sentimento coletivo de autodescoberta e realização, alimentada pela sujeição evidente do país ao eixo Norte, especificamente aos Estados Unidos, em meio ao regime militar.

O Romantismo na Europa nasce com forte influência brasileira. Foi o modo de vida dos índios nativos que inspirou obras e conceitos de pensadores como Rousseau, Montaigne e Voltaire, vide a ideia de “bom selvagem” do primeiro. No Brasil, o Romantismo já nasce como uma louvação aos indígenas, com a obra *O Guarani*, de Carlos Gomes.

A amálgama é quântica, une elementos contraditórios, culturas antagônicas, e as infundáveis oposições existentes, realizando um quarto

movimento que não é a tese, a antítese, e nem a síntese, e sim de dialética oculta. São vários elementos que se combinam ao mesmo tempo em que são os mesmos. Mantêm as qualidades e, no entanto, se misturam. Essa dubiedade e duplicidade é como o elétron no mundo atômico, passa pela cavidade uma vez, mas na verdade passa três, não passa nenhuma, e já passou.

Reinterpretação, elementos díspares combinados, contradição, ambiguidade. Esse é o Brasil. Somos um gigante que esteve invisível. O país com a maior quantidade de água doce do mundo (12% do total). O lugar de maiores aquíferos, o Guarani, o Alter do Chão. A China tem o deserto de Gobi, um deserto implacável para o solo de lá. A ciência tem tentado transformar água do mar em água potável e não consegue, fica salobra. Dá apenas para irrigar alguns poucos cereais e, ainda sim, com limitação.

Nunca houve uma nação de navegantes, tão pequenina, que, ao receber os templários, se tornou tão informada sobre os segredos das culturas antigas, os conhecimentos místicos e alquímicos da humanidade. Os cavaleiros da Idade Média chegaram em Portugal na condição de perseguidos, após a dissolução formal (1312) da Ordem dos Templários, pelo pontífice Clemente 5°. Portugal era um nanico diante do Império da Espanha. Pedro Álvares Cabral era um templário.

O Brasil também tem influência oriental. As caravelas faziam o percurso Portugal-Brasil-Índia nos primeiros anos de chegada dos portugueses, no início do século XVI, pois a Coroa Portuguesa tinha negócios em Calicute. Gilberto Freyre escreveu um livro chamado *China Tropical*, que traz luz a essa influência pouco ressaltada em nossa formação, os orientalismos dos nossos hábitos, como o uso do leque e do chapéu de sol por exemplo.

P: A música brasileira tem casos de amálgama?

M: O frevo tem seu nascimento, em parte, devido às práticas de bandas militares durante a Guerra do Paraguai. Enquanto as tropas paraguaias, com influência prussiana, executavam de modo mais quadrado suas rítmicas, as tropas brasileiras tinham uma malemolência específica. Durante essa guerra, músicos dos dois lados tocavam em combate, sendo a música

uma espécie de toque e cessar-fogo contínuo. A interação dessas duas rítmicas desaguou no aparecimento do frevo pouco tempo depois.

Carvalho: A arte modifica a política e a política modifica a arte.

M: Sim. De maneira simultânea. Veja o maracatu rural, de baque solto, que nasce logo após a Proclamação da República. Quem me contou essa história foi o professor Severino Vicente da Silva. Havia apenas o maracatu de baque virado, no litoral de Recife. Mestiço não podia entrar, índio também não, branco então, nem pensar. Era o rigor advindo da tradição. Ao nos tornarmos uma República, aparece no interior de Pernambuco o maracatu de baque solto, livre, como desejava o povo daquele local. Pela primeira vez entra o índio guerreiro, o mestiço. A Proclamação da República fez nascer o maracatu de baque solto.

Conversando depois com esse professor, descobrimos nossas diferenças. Na mesma época em que viveu José Bonifácio, viveu também Frei Caneca, um religioso e revolucionário pernambucano. No debate político, Caneca e Bonifácio discordavam sobre a autonomia dos estados. Caneca a defendia como nos EUA antes da Guerra Civil, uma autonomia ampla e significativa, e Bonifácio defendia uma autonomia com devida limitação, submetida a um pacto federativo. Visões distintas são comuns em um país de dimensão continental como o Brasil. Antigamente, sentenciávamos o diferente à morte, vide o caso do próprio Caneca, que por incitação à Revolução Pernambucana (1817), acabou morto por fuzilamento. Hoje, o convívio tem de ser exercitado dentro de regras razoáveis.

P: Quais proximidades culturais você vê entre a Bahia e o Rio de Janeiro?

M: A principal, sem dúvida, é a cultura afro-brasileira, que tem, em ambos, seus pilares de sustentação maior. A ocupação maciça dos escravizados libertos no pós-Abolição e dos sobreviventes e suas famílias no pós-Guerra de Canudos, nos locais que vieram a se chamar favela, no Rio de Janeiro, desemboca na vinda de Mães de Santo baianas para proporcionar amparo espiritual aos seus filhos. O candomblé é um movimento religioso-político. Como tem de ser. As escolas de samba cariocas têm a Ala das Baianas.

La Croix: O debate sobre o nascimento do samba parece um pouco despropositado, não? Bahia, Rio de Janeiro.

M: Tem Bahia, tem Rio de Janeiro. Os índios brasileiros já tinham a experiência de algo originário do samba em suas festas, ritos e ocasiões especiais. O samba no Brasil pode ter origem indígena, ainda antes da chegada dos negros escravizados em terras brasileiras. Gilberto Gil esteve em uma tribo indígena, Jamaik, da Jamaica, e encontrou a palavra “samba” como termo que significa “dança de roda”. Tem o semba, ritmo angolano, tem a percussão, eixo central do samba brasileiro como é hoje. Outro exemplo claro da amálgama que somos.

Muito da cultura indígena foi tolhida pelos jesuítas, na proposta de conversão ao cristianismo, no contexto de Contrarreforma e Colonização. Os jesuítas conseguiram acabar com a antropofagia por duas gerações de índios, através da música, do violão (ainda como viola), que eles utilizavam para catequese. Os índios tinham na música um dos principais fins para caça e comunicação com a natureza. Os curumins aprendiam os piados de cada pássaro para saber quando havia perigo por perto, aprendiam a tocar flauta desde cedo. O tempo todo é a emoção da poesia oral transmitida. A poesia oral é um cântico, mesmo que não seja inteiramente cantada, tem sonoridade própria e várias interpretações possíveis. É complexa e cheia de significados. Se tentávamos imitar outras músicas, sobretudo a americana nos últimos anos, hoje em dia você vai nos Pontos de Cultura espalhados pelo Brasil, dos lugares mais interioranos do país, como no Amazonas, as crianças, ainda que tenham influência da música estrangeira, tem a música brasileira como determinante.

No Maracatu Estrela de Ouro,⁹¹ entidade com a qual desenvolvemos um trabalho de gravação como Pontão de Cultura, em Nazaré da Mata (PE) – área onde se situavam antigos engenhos –, muitos de nossos músicos eram ex-cortadores de cana. Enquanto trabalhávamos para atrair o interesse imediato deles, Nelson Jacobina disse, certa vez: “Aqui não tem um

⁹¹ Para conhecer mais, acesse o site: <http://www.maracatuestreladeouro.com.br/>.

tema do Popeye?”. Foi desse primeiro estímulo em diante que começamos a injetar e relembrar mutuamente temas e sonoridades brasileiras.

P: Darcy Ribeiro (1988) disse que não há melhor lugar do mundo pra se fazer um país do que aqui.

M: Brasília foi feita com esse fervor, de, entre outras figuras, Darcy.

C: Durante o Festival da Cultura Digital você falou de “neurônios saltitantes”,⁹² da Neurociência e suas descobertas espetaculares.

M: De acordo com o candomblé, nós temos três “cabeças”. Além de a ciência chegar à premissa que temos neurônios em outras partes do corpo, e não apenas no cérebro, encontrou um tipo categorizado como “genes saltitantes”, na região cerebral. Nesse sentido, há apontamentos de que as interações culturais intergeracionais são processadas e assimiladas biologicamente através da comunicação neuronal irradiada pela mobilidade e emissão de luz dos “genes saltitantes”.

P (comentário): Esse dado demonstra total interligação entre o que intitulamos separadamente na academia de natureza e cultura, separadas radicalmente pela ciência moderna. Boaventura de Sousa Santos (1987) afirma que essa dicotomia foi criada para orientar o método que embasa esse modelo de ciência, e dotar-lhe de fundamento epistemológico para sustentação do mecanicismo e das ideias de causa e teoria geral.

M: Todos os fatos inéditos e novos acontecidos após a criação de vínculos mais profundos entre duas ou mais pessoas, sejam de espanto, de perigo, ou de qualquer outra ordem, são transmitidos por este tipo neuronal. Antes mesmo de talhar em pedras, da tradição oral e escrita, a comunicação entre a humanidade e a transmissão de estímulos entre gerações é fruto dessa atividade de neurônios especiais. A interconexão entre eles estabelece comunicações intergeracionais. É a comunicação da emoção. A informação só se registra no cérebro através das sinapses neuronais se “banhada em emoção”. Essa pálida ideia que temos atualmente de inteligência

⁹² Na neurociência, o termo utilizado é “neurônios saltadores”, mas Mautner se refere como “saltitantes”, possivelmente para dar mais poesia ao termo.

emocional, na verdade, é o vulcão de emoção que opera na cabeça e no coração das pessoas desde sempre.

C: De fato, no campo da Cultura, é natural fazermos proposições e ações a partir da afetividade. É quase como um princípio desse campo do conhecimento.

M: Pois é. Um adendo curioso: Quando se propõe que o Bolsa Família chegue aos beneficiários por intermédio da mãe, é um aspecto que leva em consideração o princípio do Matriarcado, tão defendido por Oswald de Andrade na sua leitura de Brasil. Assim, pressupõe-se que o dinheiro será investido onde precisa. As mulheres são importantíssimas para a história do nosso país, vide algumas delas que, antes mesmo da presidência, chegaram a ocupar cargos similares ao que hoje é o de governador(a)⁹³ durante as Capitânicas Hereditárias.

C: Mautner, e sobre o debate do direito autoral, há uma corrente que defende maior autonomia para que o autor possa decidir como deseja licenciar sua obra, através do Creative Commons, se assim quiser.

M: Sim. Esse é um debate atual. Sou sensível ao assunto, tanto na medida da proposição de um modelo alternativo de licenciamento, como também com a questão do autor e sua subsistência básica. Uma parte dos envolvidos no debate, de tendência mais nacionalista, afirma que o Creative Commons (CC), atenta contra a soberania nacional, por ter sido inventado nos EUA. Não podemos partir do princípio de que qualquer ideia norte-americana em si seja uma ameaça à nossa soberania. O CC é o melhor deles. Esse é um tema de difícil consenso. A mudança de direção⁹⁴ do Ministério da Cultura desde Ana de Holanda é para demarcar um entendimento diferente do direito autoral. Esse movimento indica que o debate

⁹³ A procuradora Ana Pimentel, Isabel de Gamboa, e a condessa Mariana de Souza da Guerra, governaram, as duas primeiras, a capitania de São Vicente, e a última, a de Santo Amaro.

⁹⁴ Uma das primeiras ações da gestão de Ana de Hollanda (2011-2012) no comando do Ministério da Cultura foi a retirada do selo de *Creative Commons* do site do órgão, o que demarcou seu afastamento da política anterior adotada pela gestão de Gilberto Gil (2003-2008) e Juca Ferreira (2008-2011).

do CC pode voltar com mais força lá na frente. O próprio Gil fala em restituir a gestão da obra ao autor, uma possibilidade garantida pelo CC.

P: São interesses conflitantes. Gravadoras, editoras, associações, Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad), autores. Negociação difícil e lenta. E ainda temos que ponderar que o direito autoral por vezes é o único meio de subsistência de uma série de autores.

C: Em certa medida, é compreensível essa mudança de direção do Ministério da Cultura. As coisas, as pessoas, as gerações têm seu tempo. A institucionalidade, então, um tempo ainda maior. Hoje, com a questão da Cultura Digital, da tecnologia, um dado novo entra em campo, e um processo cultural começa a operar. É preciso respeitar o andamento desse processo e agir de acordo com o que você mesmo já expôs quando se referiu à desobediência civil e à internet.

M: Os direitos humanos incluem como horizonte a desobediência civil, construtiva e propositiva. Jesus de Nazaré foi o fundador dos direitos humanos. É só ler o Sermão da Montanha. Hannah Arendt, que era atea, reconhece que Jesus, de modo inédito, descobre o papel do perdão nos “negócios humanos”. Ela, assim como eu, distingue o Jesus de Nazaré, histórico, do Jesus Cristo, o Messias. Enquanto as religiões estavam debruçadas sobre a questão da morte, Jesus de Nazaré preocupava-se com a vida, com o sopro do nascimento, com a chegada das crianças.

A nossa visão do Humanismo é puro Sermão da Montanha. Jesus de Nazaré praticou de um jeito muito peculiar a desobediência civil, que é um dos eixos cruciais dos direitos humanos. Essa desobediência articulada à internet conflagra ações necessárias para nossa contínua emancipação como civilização.

P: Principalmente nos países do eixo sul. A natureza da internet e seu caráter descentralizador e contra-hegemônico de informação é uma realidade nova para as sociedades. As pessoas fazem *download* de música pela internet, por exemplo, seja esse ato considerado pirataria ou não. A ilegalidade e o questionamento moral que tal atitude pode gerar, não as impedem de piratear.

C: A internet proporciona uma conexão global, aproxima ideias e pessoas que outrora teriam dificuldade imensa de se comunicar de maneira conectada. Até tínhamos ideias conectadas, mas nos comunicávamos dentro de certo limite. Esse ponto modifica de modo inédito relações sociais em escala global, trazendo velocidade para os acontecimentos e sua difusão.

P (comentário): Milton Santos (2017) afirma que o mundo é regido pela violência do dinheiro e a violência da informação, controlados pelos centros hegemônicos de poder, que estabelecem as diretrizes do globalitarismo em voga. A internet pode ser um elemento central no processo classificado por Santos de “nova globalização possível”, no sentido de abrigar e difundir informações que não estariam ao alcance das sociedades por outros meios de comunicação. Em contrapartida, a mesma internet, se mostra, agora, um espaço de tensionamento e conflito constante. Estamos vendo o alcance e a força dela nos últimos anos no Brasil. Como ganhou terreno no processo eleitoral e nas disputas de narrativas de países. Tem-se um lado extremamente nocivo, como o da disseminação de *fake news*, as articulações nas sombras da *deep web*, e outro potente, como o das redes de mobilização espontânea, de difusão, do acesso às informações antes retidas ou controladas.

C (comentário): É curioso que hoje eleições são disputadas pelo Whatsapp e política pública é feita por live no Facebook. Realmente, os hábitos culturais derivados dos usos da tecnologia vão mais rápido que a própria capacidade da institucionalidade de absorvê-los e integrá-los.

M: A meninada hoje precisa continuar acessando a rede, em contato com a arte brasileira, as crianças e jovens vinculados aos Pontos de Cultura, um programa aplaudido no mundo inteiro, reconhecido como pioneiro e avançado para a área. Os Pontos de Cultura precisam ser fortalecidos no Brasil. Viajei para muitos lugares e vi de perto esse reconhecimento. É um caminho de redescoberta do país ainda maior que o feito pelo Marechal Rondon.

C: O que considero fundamental nos Pontos de Cultura é que eles funcionam em redes, diminuindo custos, facilitando processos, gerando renda e trabalho, além de aglutinar afetividades e projetos de vida.

M: Sim. Exato.

C: Nos debruçamos, ultimamente, sobre a questão do processo criativo, que consideramos importante que receba uma atenção especial em relação ao produto, que acaba sendo o foco da criação. Pois, dentre outras coisas, traz a afetividade em seu centro. É a diversidade enquanto metodologia. Ter você, os meninos da Babilônia, o Edson Big, do Turano, a poesia do Galvão, os músicos da Bahia, transitando pela Cena Tropifágica.

P: O conceito “tropifagia” tem proximidade simbiótica com o conceito de amálgama que você traz. O ato tropifágico é uma espécie de continuidade do ato simbólico antropofágico e tropicalista – nesse cenário tão peculiar de início do século XXI. Com o acervo Comendo o País Tropical pretendemos criar conteúdos artísticos em multilinguagem. Música, vídeo, poesia, fotografia. Essa canção, Revolta dos Malês, que tem sua participação na gravação, conta a história de uma revolta baiana no século XIX, liderada por negros escravizados de origem muçulmana. A amálgama está presente no arranjo concebido de maneira coletiva. Seu violino de acento árabe, a distorção da guitarra, o forte elemento percussivo, a minha voz, a de Karla da Silva, as células vocais finais.

C: Quando pensamos nesse nome, tropifagia, sentimos um pouco de preocupação de nos atermos excessivamente à Antropofagia e à Tropicália. Falou-se até que o nome seria uma mistura de ambos, o que não é bem a nossa proposta. Nós os temos como grandes referências, entretanto, os contextos são distintos. Há um discurso saudosista e disciplinador hoje em dia, de que “já não se faz mais cultura como antigamente” que “os jovens não se engajam mais como antes”. Não estamos de acordo com essas afirmações.

P: A palavra “tropifagia” compartilha do mesmo campo afetivo e simbólico da Antropofagia e da Tropicália, porém, carrega conjuntura singular e significação semântica própria. O que desejamos mostrar é que nossa geração também continua atenta e formulando a respeito do Brasil.

C: A fundação da Cena Tropifágica, no ano de 2010, deu-se por conta de uma dissidência interna na União Nacional dos Estudantes (UNE),

sobre a 7ª Bienal de Cultura realizada aqui no Rio de Janeiro. Eu, o Thiago Pondé e a Cássia Olival integrávamos o Circuito Universitário de Cultura de Arte, Pontão de Cultura da UNE, responsável por organizar a Bienal e articular os CUCAs locais. Estava tudo encaminhado para o tema girar em torno da questão do digital e do popular, das intersecções culturais desdobradas por esse mote, sendo, na última hora, modificado, sem diálogo, para “Brasil no estandarte, o samba é meu combate”. Não concordamos com o processo, não por desconhecer ou não saudar a importância do samba no país, e sim, por considerar que a mudança, além de vertical, culminou com a perda da oportunidade de debater um tema emergente naquele momento.

Durante a pré-produção da Bienal, como integrantes da equipe executiva, conversamos longamente com Gilberto Gil, na Gege Produções, durante uma tarde de pré-primavera. Observei que havia duas intenções diferentes na conversa, e isso ficou claro durante e depois de todo o diálogo. Uma evocava mais a política dura, a articulação institucional, a visão objetiva da cultura, e os marcos legais alcançados na gestão Gil no Ministério da Cultura. Outra puxava a linha da invenção artística, da estetização da política, do elemento digital. Fazíamos parte do segundo grupo, e saímos cheios de ideias instigantes sobre o que poderia ser essa tropifagia.

M: Que maravilha! É a Bahia própria. Música, teatro, poesia visceral. A amálgama. Todas essas coisas. Mia Couto disse, certa vez, que na época de Salazar os escritores moçambicanos passavam de mão em mão, secretamente, os livros de Jorge Amado. Suponho que parte da visão deles de liberdade e futuro era a Bahia. A Bahia é o umbigo do Brasil. É estimulante ver jovens pensando o país. A arte brasileira tem a amálgama muito forte, até Graciliano Ramos, o mais realista, José Lins do Rego, Augusto dos Anjos, Rachel de Queiroz, Jorge Amado, Cecília Meireles, Guimarães Rosa, este último, então, monumento da amálgama, inspirado pela mística pré-fenomenológica de Jacob Böhme. Oswald de Andrade faz seu caminho na literatura em sentido profético, furioso como Dostoiévski, com um sentimento similar ao que ascende com o pan-eslavismo, uma espécie de raiva das outras culturas. A amálgama é pacifista, entretanto,

compreende o caminho de Oswald como resposta em consonância com o seu temperamento e o tempo histórico vivido. A amálgama é do campo da alquimia, que deseja transformar as coisas em ouro, desde o Califado de Abássida. É místico.

C: Entre 2003 e 2012, vivemos cem anos em dez. Primavera Árabe, Occupy Wall Street, 15-M. O mundo estava e continua em ebulição.

M: Há de ser o Brasil o cerne da civilização se a intenção for a continuidade da espécie humana. Precisamos investir em Cultura. Um percentual significativo do Produto Interno Bruto (PIB). Também em instrução e formação técnica para nossa gente. Temos que adotar uma política ambiental sustentável, de redução do desmatamento, de produção de novas fontes de energia, para mostrar ao mundo novos caminhos possíveis.

P (comentário): Penso também ser necessária uma maior experiência com artes nas sociedades no geral, em todo ensino básico e médio público e particular, por exemplo, não apenas como instrumento de aprendizagem técnica ou de contextualização histórica, e sim como ferramenta de expressividade e manifestação simbólica da sensibilidade, para desde cedo ser dada à pessoa humana a possibilidade de criar e experimentar o sensível, sem repressão desse canal de conexão com o mundo. Precisamos sobrepujar o excesso de racionalismo na produção de conhecimento que nos legou a ciência moderna.

M: A nossa cultura é exuberante, a despeito do que se faça para tentar miná-la. O norueguês neonazista Breivik escreveu uma carta, na qual cita nominalmente o Brasil, chamado de inimigo das sociedades que almejam a unidade, como a Noruega. Esse trecho critica a miscigenação e a mistura racial identificadas como problemas centrais do mundo. O Brasil é o único país citado nesse caso. Penso que a brasilificação do mundo precisa começar. Tem uns que lamentam, outros que exaltam. Ou o mundo se brasilifica ou vira nazista. O maior pensador hindu recente, Rabindranath Tagore, profetizou: a civilização superior do amor nascerá no Brasil.

Visões tropifágicas

Conversas ocorridas entre Thiago Pondé, Aline Carvalho e Nina La Croix ao longo do processo tropifágico e sistematizadas em 2018, 2019, 2020.

Oito anos após a fundação da Cena Tropifágica e, diante da necessidade de refletir e sistematizar premissas conceituais, diálogos, e ações realizadas – o acervo *Comendo o País Tropical* e outros processos iniciados a partir de 2010 (incluindo, ainda, moradia e viagens compartilhadas) –, chegamos em 2020 a esta conversa para o debate dos seguintes pontos: o significado do termo “tropifagia”, campos de conhecimento no qual este está situado, conceitos afins e de suporte epistemológico, temas como processo criativo, além das experiências executivas da Cena. *E-mails* de cores múltiplas, encontros e celebrações presenciais, *skypes*, aproximações, distanciamentos e tensionamentos, além de afetos e saudades, deram conta de cravar no papel muitas de nossas inquietações e construções coletivas. Afinal, o que é tropifagia?

Pondé: Começo dizendo que gostaria que nossos matizes de pensamentos fossem explicitados na conversa, da maneira particular pela qual consideramos as questões aqui levantadas. A relevância metodológica proposta nessa conversa consiste em abrir o campo tropifágico ao diálogo continuado e à construção plural.

Em oportunidades presenciais, pude ressaltar que acredito que qualquer coletividade ou agrupamento de pessoas em torno de afetos e ideias não deve almejar unidade rígida calcada em um pensar totalitariamente uniforme dos envolvidos. Somos seres singularíssimos. Sou adepto do particular-particular. O particular como contraponto ao universal, e em relação aos demais particulares. Assim nos “universalizamos” como sujeitos em constante movimento. Como disse Walt Whitman (1982): “Eu me contradigo? [...] Eu contendo multidões”.

Nestes anos decorridos de Cena Tropicifágica, vivenciamos discordâncias e conflitos como em qualquer processo que se pretende aberto e reformável, e ensejo que essas visões entrem em debate. Não pretendemos unidade em nossos pensamentos, sendo este o fundamento principal da existência do conceito tropifágia.

Carvalho: Início a conversa tropifágica antes mesmo do começo “oficial”: quando entregamos a carta-manifesto da União da Juventude Tropicalista a Gilberto Gil – perdida nos nossos arquivos –, uma provocação à União da Juventude Socialista, celebrando esse desafio ao qual você nos propõe. Essa metodologia me lembra um dos livros-portais da minha vida, que eu estava lendo no início do processo tropifágico, em 2011: *Cartografias do Desejo*, fruto de ricas trocas de cartas entre Suely Rolnik e Felix Guattari. Cabe ressaltar que a proposta interdisciplinar da tropifágia, complexa como é, deve socializar as experiências vividas e a interconexão entre as artes e as humanidades para além da institucionalidade acadêmica, que está em lento processo de adaptação às metodologias que ultrapassam o conhecimento especializado, conforme explicita Eduardo Mourão de Vasconcelos (2007).

P: Nossas práticas de campo têm suporte nessa concepção de pesquisa que você situa. O objetivo dessa conversação é fluir a partir do que for ponderado no decorrer da conversa, a partir dos estímulos sensoriais e intelectuais instaurados pela curiosidade e inquietação, inclusive sobre processos ou acontecimentos da Cena Tropicifágica que possam ter decorrido de alguma orientação limitante. Não espero que respondamos às questões de modo objetivo. Prezo para que elas disparem novas inquietações conceituais e cognitivas.

La Croix: Coloco-me nessa conversação, antes de tudo, destacando o lugar genuíno deste exercício como conversa filosófica. A escrita aqui, arrematada por Pondé, como exercício retórico acerca de nossas múltiplas trocas: conversa-ação. A escrita que se entende como palavra em contínuo rascunho.

P: Apresento as duas hipóteses e premissas fundamentais que nos conduzem ao conceito “tropifágia”: a) a arte produz conhecimento sensível; b) o

temperamento e caráter brasileiro têm um componente estético, sensível, de base constitutiva.

C: Concordo com a primeira hipótese. Sobre a segunda, tenho um pouco de dificuldade com categorias e definições apriorísticas. Tendo a duvidar de generalizações, inclusive as de que toda e qualquer pessoa nascida em determinada delimitação territorial seja ou aja de acordo com tais caracterizações específicas. Acredito em traços passionais e racionais, bélicos e pacíficos, que transitam entre sujeitos, grupos e conjunturas, permeados uns pelos outros. Há muitos brasileiros pacíficos, corteses e gentis, e também há brasileiros bélicos, grosseiros e desagradáveis. E do mesmo modo que há brasileiros passionais, deve haver franceses, mexicanos e nigerianos com essas características também. Difícil chegar a um entendimento universal de identidade acerca de nós, brasileiras e brasileiros em geral. Colocado desse modo, faz mais sentido pra mim.

P: Sim. Tomo a ideia de “traço de caráter sensível” da noção de cordialidade⁹⁵ atribuída à nossa constituição sociocultural, conforme cravada nos estudos humanísticos. Ribeiro Couto, diplomata e jornalista paulista, escreveu uma carta para Alfonso Reyes, embaixador mexicano no Brasil, em 1931, utilizando a expressão “homem cordial” para se referir à contribuição da civilização da América Latina ao mundo. (BEZERRA, 2005, p. 126) Essa foi a primeira vez que a expressão homem cordial foi utilizada.

A primeira interpretação tem origem nas breves formulações de Couto, defensor da ideia de que o verdadeiro americanismo local se baseia na fusão do ibérico com o nativo, e que a condição pacífica e cordial de nosso caráter resulta do modo harmonioso pelo qual a mistura entre europeus, indígenas e africanos se deu.⁹⁶ Concordo com a primeira parte da premissa, de que não se pode desconsiderar a mistura de diferentes culturas

⁹⁵ Importante ajustar o entendimento desse termo, “cordialidade”, para melhor compreensão de premissas consideradas ao conceito “tropifagia”. Autores e intelectuais atuais ainda o traduzem como gentileza, solidariedade, presteza. Não é como o tomamos.

⁹⁶ Essa posição é defendida ainda pelo poeta Cassiano Ricardo, em artigo escrito para a *Revista Colégio*, edição nº 2, publicada em São Paulo, no ano de 1948, disponível também no livro *Raízes do Brasil*, 4ª edição, de Sérgio Buarque de Holanda, da Editora Universidade de Brasília.

em nossa formação cultural como país. Entretanto, a mistura de culturas no Brasil não se deu de modo harmônico como apregoam os adeptos de uma visão unificada de identidade cultural brasileira, difusa no imaginário simbólico nacional, fonte argumentativa dos que defendem, à revelia da herança colonial, o gênio pacífico da gente brasileira.

Outro dado que nos coloca ao largo dessa concepção, é a violência e invisibilização simbólica e institucional praticada contra alguns grupos sociais no Brasil, por vezes, pelo próprio Estado. Essa não é uma situação que possa ser desconsiderada por qualquer agente social.

A segunda interpretação, formulada por Sérgio Buarque de Holanda (1963, p. 137), desdobra-se do sentido dado por ele ao termo “cordial”, em consonância com a etimologia latina do termo, *cordis*, de coração: “do fundo emotivo extremamente rico e transbordante” da(o) brasileira(o), oriundo de sua dimensão privada e particular, ambivalente e “figadal”, constituída nas mais variadas demonstrações de amizade e inimizade, apreço e despreço, e outras oposições de conduta visíveis em nosso comportamento social.

L: Também não sou adepta de generalizações acerca de pessoas ou povos. Nesse caso, costumo pensar em um entramar de relações em meio às culturas brasileiras, que coexistem no nosso território e tem elementos sincréticos. A busca por uma identidade brasileira não nos deve levar à rigidez de normas ou padrões identitários.

Renato Ferracini (2016) define o corpo-espinosano-brasileiro como mutável e mutante, em que a relação de fluxo processual entre as partes define o caráter provisório. É uma dinâmica constante, na qual não há traço constituído em definitivo senão circunstancial. Somos, sim, atravessados por atributos comuns, por dividirmos o mesmo espaço-território-tempo e termos uma única língua-institucionalizada-oficial. Mas, dentro desse paradigma, existem inúmeras realidades. Dentre elas, podemos salientar recortes que podem ser lidos como essa força intensa, digo, “emocional”, “sensível”, um poderoso ímpeto que não se realiza pela razão-lógica-cientificista. Se fôssemos categoricamente racionais, muitas de nossas festas populares talvez

já estivessem se esvaído, como destacou Felícia de Castro, em “O canto do corpo-tragicômico”, curso do qual participei recentemente.

A capacidade reinventiva dos brasileiros de, nas situações mais extremas de escassez, levar adiante as festas e as comunhões tradicionais como o boi, o maracatu, o reisado, emerge com constante força em nosso imaginário. E ousar dizer que essas experiências populares – antes que esquarterjassem nossas vivências em “folclore”, “entretenimento” –, era o hábito da vida em si.

P: Nas artes e nas humanidades, a universalidade é um labirinto, um vão funesto. Estamos em um desempenho conjunto de aproximação e tentativa epistemológica conceitual, esforço final dessa conversação. Esse possível traço de cordialidade não presume universalidade ou uma identidade fixa, mas, uma inclinação, e é importante frisar, de comportamento comum entre brasileiras e brasileiros.

Segundo, a cordialidade para Holanda é um predicado constante do comportamento comum brasileiro, pelo qual nossas ações estão submetidas aos sentimentos e às formas originárias inscritas no meio rural e patriarcal, sem recorte positivista – o que inclui o contraditório. O traço pacífico e amoroso pode ceder ao traço beligerante e odioso, ou vice-versa, com bastante fluidez. São traços que nos coabitam.

Uma observação arguta desse historiador brasileiro perpassa a psicologia social comparativa, na distinção, por exemplo, entre a religiosidade dos brasileiros e dos japoneses: o ritualismo rigoroso e cheio de discrição desse povo asiático, em contraste clarividente com nossa devoção ostensiva às representações religiosas. Ou, ainda, o excessivo uso do sufixo “inho” na nossa linguística cotidiana, de prosódia melódica, uma reiterada tentativa de galgar intimidade no convívio em sociedade.

Crucial explicitar, para elucidação, a relação entre as primeiras hipóteses tropifágicas e por que elas constituem o núcleo duro de nossas considerações iniciais. Partindo do princípio de que nossa índole comum, brasileira, tem como inclinação ordinária uma “ética de fundo emotivo”

(HOLANDA, 1963, p. 40), não seria a arte – portadora de conhecimento sensível –, um caminho fecundo de possibilidades para o Brasil?

C: Precisamos pactuar a interpretação do conceito de ética ao qual nos associamos. Creio que ética seja o conjunto de valores de um sujeito que o conduz na integração das infinitas polaridades existentes. A vida ocorre no equilíbrio não estático de dualidades: razão e sensibilidade, indivíduo e coletivo, positivo e negativo, feminino e masculino... Que se traduzem e se atualizam a partir de estímulos internos e externos nos sujeitos.

P: Tomemos a polaridade razão/sensibilidade que você elenca. A pílula de número um da Cena Tropicáfica⁹⁷ anuncia: “a razão não pode operar sobre a sensibilidade”. Uma afirmação que reivindica o exercício ético e revolucionário do sensível na vida humana, que não pode ser suplantado ou apartado unilateralmente pelas (ou das) faculdades da racionalidade, procedimento extensamente indicado na filosofia disciplinar para obtenção do conhecimento dito verdadeiro, em conformidade com uma ética bem fundamentada. Nietzsche (1998), para adentrar em uma reflexão que nos é válida, denunciou o que intitula de ideais ascéticos na filosofia; que, no caso da estética, são preceitos que ofuscam o sensível, colocando na contemplação desinteressada da arte, ao modo de Kant, a manifestação austera do belo. Kant é um dos filósofos que constrange a arte ao esquema imperativo de contemplação da beleza, ao custo do represamento das potências da sensibilidade, desvinculando a arte de qualquer impacto ou exercício moral subjacente a priori, circunscrita exclusivamente ao domínio e juízo de gosto.

L: A oposição entre razão e sensibilidade é inócua, a meu ver. Sinto que já estivemos muito mais equilibrados, em equilíbrios dinâmicos, claro, enfrentando intempéries, equalizando-nos com a natureza, uns com os outros, em estados genuínos de presença e relação, nos quais dançar, cantar, resguardar, observar, expressar, contemplar, calar, todas essas ações eram processos tão racionais quanto sensíveis, inclusive sem nenhum compromisso com essas palavras. Sinto a natureza em sua essência na justiça de

⁹⁷ O acervo da Cena Tropicáfica inclui três pílulas audiovisuais editadas por Nina La Croix.

Xangô, não nas leis humanas, como fluxo da energia perfeita que é, na qual os acontecimentos são entrelaçados com tamanha complexidade e simbiose, que, razão e sensibilidade são como oitavas de uma mesma nota, intercaladas em frequências alternadas e moduladas para o mesmo propósito: existirmos.

P: Sem dúvida.

C: Em *O mal-estar da pós-modernidade*, Bauman (1998), apresenta uma teoria que discorre acerca do motivo histórico e cultural desse “desequilíbrio” ao qual você se refere, a partir de sua leitura de *O mal-estar da civilização*, de Freud (1996). Se, para o psicanalista, o processo de individualização-socialização gera no sujeito a castração do desejo, para o sociólogo, esse mal-estar acontece quando as estruturas rígidas do mundo – tal qual identificadas e fundadas do ponto de vista racional da Modernidade –, começam a se desmanchar e se reconfigurar de forma líquida. Ou seja, em ambas as abordagens há um mal-estar, uma perda das referências internas do sujeito em um mundo de possibilidades e restrições externas.

P: Devo lembrar que não nos é pertinente adentrar muito além na questão do desejo, pois é um debate extenso nas humanidades, dimensionado nas corporeidades e (in)consciências dos sujeitos por filósofos e psicanalistas.

C: De acordo. Mas gostaria de adicionar uma observação a respeito do processo da Modernidade: a feminista Carolyn Merchant (1980) investiga nos textos de Bacon e Descartes como o próprio léxico da ciência nesse processo iluminista utiliza expressões que revelam o caráter patriarcal pelo qual o homem se relaciona com a natureza, demonstrando a histórica opressão do homem sobre a mulher.

P: Interessante. Duas digressões que vocês trazem importam para a margem teórica de nosso conceito: a questão da natureza e da Modernidade/Pós-Modernidade. Sugiro olharmos para essas questões de maneira conjunta, pois a concepção racional fundadora da Modernidade, no caso, a ciência e o método cartesiano de produção do conhecimento, tem a natureza como elemento central de sua legitimação. A Modernidade caracteriza-se por um projeto de ciência que reduz a natureza a um fenômeno

autômato (SANTOS, 1987), condicionada à vontade e ao controle humano, no sentido de determinação do real e de fundação de leis que expliquem o mundo e sua engrenagem. A obra dos dois principais fundadores da ciência moderna, Bacon e Descartes, demarcam com precisão a intenção de tornar o homem “senhor e [...] possuidor da natureza” (SANTOS, 1987, p. 13), nas palavras daquele.

Gostaria de sinalizar uma interpretação particular que tenho de Bauman, um passo na refundação da produção de conhecimento na Pós-Modernidade, como sugere Boaventura de Sousa Santos (1987). A começar reconhecendo o processo de liquidez no qual se encontram as estruturas rígidas criadas pela Modernidade. A liquidez na Pós-Modernidade é o resultado da dissolução paulatina de nossas certezas modernas.

C: Sim, mas é preciso pontuar que o Bauman mesmo não se considera um pós-moderno, ele apenas evidencia um novo paradigma que nomeia como tal.

P: Entendo. Considero que a partir desse paradigma ele aponta a Pós-Modernidade como um espaço de vazios. Já Boaventura de Sousa Santos (1987, 1993), propõe a Pós-Modernidade como um espaço de possibilidades, através do qual a imaginação sociológica antevê o paradigma que está emergindo no conhecimento, e que propõe não mais antagonizar radicalmente sujeito/objeto na proposição do saber, reposicionando os sistemas gerais da filosofia que se pretendiam universais, por exemplo.

A ciência moderna é uma colonização simbólica da produção de conhecimento e, caminhou rente ao projeto colonial europeu mundo afora. Nessa nova configuração do saber, pós-moderna, como a define Sousa Santos, considero que a arte estaria destacada pela vocação destinada às invenções de sentidos, linguagens e mediações possíveis entre seres humanos, na construção de uma ética, poética, e política não mais uniformes e verticalizadas, e sim transversais, plurais e horizontalizadas. Pelo olhar deferente da arte em relação à humanidade, e pelo alargamento do real que ela coloca como potência.

É relativamente recente o debruçar sistêmico da produção de conhecimento das humanidades sobre o vasto âmbito da sensibilidade e sua importância na dinâmica do corpo singular e social, como em parte dos estudos filosóficos e culturais: o conceito de estruturas de sentimento, de Raymond Williams, e a teoria dos afetos, de Espinosa. *Grosso modo*, o que se tem nesse horizonte é uma reflexão teórica das contingências e motivações do sensível na natureza humana, através de um suporte racional tradutório possível para abordagem de fenômenos que não são governados pela razão.

Então, pressupondo que o caráter e a cultura do brasileiro são constituídos mais prioritariamente no âmbito da sensibilidade, a terceira questão aqui colocada gira em torno da seguinte indagação: é possível construir uma ética local subsidiada pela sensibilidade através da robustez simbólica e disruptiva da arte? É possível construir uma ética de base estética?

C: Não sei se conseguiremos responder sua indagação. Sem dúvida, as diferentes culturas têm maneiras distintas de lidar com as capacidades humanas cognitivas. Na Índia, por exemplo, a meditação é uma questão cultural, e isso pode influenciar na capacidade de estudar, suponho. Chamo a atenção para a limitação do sensível que, quando isolado, pode distorcer a realidade e, por outro lado, o extremismo da razão, que uniformiza subjetividades. Resolver essa cisão apontada não é uma matemática tão simples. Não é nem matemática, na verdade [risos].

P: Não há nenhuma pretensão de resolvê-la, nem considero que seja possível fazê-la. Proponho apenas anunciarmos o vigor do sensível e da arte para as sociedades, sobretudo a brasileira, e se ambos têm algo a nos revelar. Há uma antítese que contrapõe subjetividade-realidade no seu discurso, a partir dessa mesma dicotomia razão-sensibilidade que reconhecemos infecunda, localizando-a na historicidade da teoria do conhecimento, onde situamos nossa crítica. A cisão conceitual entre razão/sensibilidade, objetividade/subjetividade, não deixou de ser uma escolha metodológica e estratégica da ciência moderna para tentar cravar em definitivo o domínio epistemológico do intelecto sobre o aparato sensorial.

C: Não se trata exatamente de reforçar a oposição razão/sensibilidade, mas reconhecer polos opostos de uma mesma unidade. É do que se trata o taoísmo, por exemplo, na integração do feminino e masculino. A meu ver, a vida é um eterno equilíbrio entre luz e sombra, não negando um em detrimento ao outro, mas tampouco negando estas forças diametralmente opostas. É como o lado oculto da lua: ainda que a gente não veja, ele está lá.

P: Sim. É por aí. Consideramos que a arte produz conhecimento sensível, de outra ordem da razão, então refutamos qualquer hierarquia ou sujeição entre ambos os polos. “O ser humano, quando não acometido pelo impulso criativo, sente falta da plenitude que a vida lhe oferece”. (BOCCIA, 2009, p. 215) Nesse caminho, faz-se necessário destacar a importância da arte para a humanidade, impulso criativo que há em todos nós: cantar tal qual o cantor, dançar como a dançarina, pintar tanto quanto o pintor, brincar do jeito que faz a circense.

Se a ética brasileira é emotiva, possivelmente estejam nos pergaminhos incidentais e visionários da arte, sentidos éticos, linguagens poéticas, e mediações (micro)políticas de nossa tropicalidade.

C: Gostei disso.

L: Estendendo, inclusive, a experiência estética e artística aos sujeitos em geral, para além dos artistas reconhecidos socialmente, ofício que me parece um tanto banalizado na atualidade, esvaziado pela cultura das celebridades.

Um ponto que me chama atenção é a associação que se faz entre arte e mercado nos tempos de hoje. Vislumbro esse robusto poder da arte nas instâncias mais profundas da humanidade. Entretanto, vejo essa possibilidade estancada diante do sistema capitalista que vivemos e a intrincada teia que envolve a produção e a difusão do produto artístico. A mesma pílula de número um que você cita – além das incontáveis conversas que tivemos durante a construção do acervo *Comendo o País Tropical* – considera o processo artístico para além do produto final que, no modo atual de consumo vigente, é esvaziado de seu processo.

Não há nenhuma projeção nem indicativo de minha parte de esvaziar o capital simbólico e inovador do entretenimento, com sinceridade, mas deixo uma pergunta: A conexão direta e preponderante entre arte e entretenimento incrementa ou subtrai, em certa medida, a produção de conhecimento sensível na arte?

P: Sua colocação aborda questões pertinentes, que exigem total atenção e esforço operatório. A rápida internacionalização da indústria cultural na segunda metade do século XX, sem a devida democratização dos meios de produção, cheia de tratados comerciais desiguais entre países, abandonou, em parte, o sentido artístico que reivindicamos com a tropifagia. Colateralmente, se olharmos na direção das condicionantes vinculadas aos tratados comerciais de arte entre países, fruto da indústria cultural globalizada, elas são absurdas. Pretendem apenas estender a hegemonia cultural às nações, os Estados Unidos principalmente, que já possuem predomínio global em outras áreas. São modelos neocoloniais que difundem e perpetuam hegemonias e padrões no plano da arte.

Qual o sentido, citando um caso específico, de uma rede de televisão brasileira aberta transmitir de dois a três filmes norte-americanos por dia? Há um poder simbólico incomensurável desses filmes de perpetuar e disseminar modos de vida e consumo distantes de nossa cultura, e até do poder aquisitivo local. Não vejo problema com a transmissão dos filmes estrangeiros em si, mas a hegemonia incomoda. Toda hegemonia é nociva à liberdade dos sujeitos.

Adorno e Horkheimer (1985) tecem uma crítica frontal ao modelo de arte como negócio, responsável por reduzir sujeitos a meros consumidores objetificados, reféns de um padrão retroalimentado pela indústria cultural globalizada, que pretende universalizar a ideologia dominante do consumo. Importantíssimo ressaltar que a arte está para além do entretenimento. Ela é também e, sobretudo, conhecimento.

C: Só a título de comentário, vale lembrar que a ditadura militar investiu pesadamente na expansão das telecomunicações no território brasileiro, na aposta da televisão como agente unificador da sociedade. O entretenimento era parte do pacote.

P: Devemos olhar a complexidade que se apresenta nesse mesmo diagnóstico: Avalio que as artes de entretenimento têm dialogado com a sensibilidade das massas populares com uma função pedagógica bastante relevante na atualidade. A crítica aos costumes no Brasil tem sido conduzida com maior repercussão pela teledramaturgia e pela programação dos meios de comunicação de massa (incluindo a internet), os mesmos veículos que por vezes endossam a hegemonia cultural e o modelo de consumo aos quais nos referimos (que desumaniza ou objetifica sujeitos). Novelas e programas de canais abertos têm apresentado uma intenção clara de emancipação humana no quesito moral, de desconstrução da normatividade afetiva e sexual por exemplo.

C: Mais ou menos. Ainda é recorrente nos canais abertos o estereótipo do diferente como exótico, engraçado ou fofo. Há uma naturalização dessas abordagens que caracterizam a diferença como antagônica à norma identitária. A pessoa negra que é um caso de sucesso, reforçando a meritocracia; o gay estereotipado como amigo de todos, divertido, gente boa; o portador de deficiência canonizado como alvo compulsório de nossa compaixão. Isso desumaniza e esvazia a complexidade destes sujeitos, para além de seus papéis sociais em um determinado contexto. Entendo que esses não são propriamente meus lugares de fala, mas me pergunto: dessa maneira, será mesmo um serviço?

P: Um bom contraponto esse que você traz. Penso que nos cabe incentivar processos independentes e comunitários de arte, que funcionam na perspectiva de colaboração, desatrelados de finalidades largamente comerciais (não há nenhum problema em tê-las – desde que elas não sejam o aspecto catalisador do processo), e que almejem ocupar brechas deixadas pela indústria cultural. Todavia, destaco que as artes de entretenimento têm cumprido papel fundamental em alguns casos. Hoje você vê algumas representações da homossexualidade e da transexualidade na televisão aberta que tentam ser mais plurais e menos afeitas a um único estereótipo, no caso que citei. A televisão ainda é o meio de comunicação com maior capilaridade entre as gerações de mais idade.

Partindo mais a fundo para a questão do processo criativo, da poética propriamente dita, gostaria de elaborá-la com maior atenção. Noto que se trata de uma etapa crucial na prática de arte, tanto para gerar um produto artístico específico, quanto para possibilitar a experimentação de estados estéticos aos sujeitos que nele se fazem disponíveis e presentes. Luigi Pareyson (1989), filósofo italiano, arregimenta diferentes visões que se constituem na relação entre processo criativo e obra de arte, expondo argumentos que dão suporte desde a irrelevância daquele na obra final, bem como da perceptível influência que a obra deve ao seu processo gerador. Considero um debate menor. Primeiro, porque não vejo necessidade inerente de um processo criativo gerar obra ou produto acabados, apesar de considerar que nenhuma manifestação artística de força simbólica se origina sem a devida pedagogia própria e experimental que o processo instaura. Segundo, porque devemos pensar o processo criativo para além da esfera de ação do artista, e incluí-lo como prática nas atividades humanas de todos os sujeitos.

O que nos interessa no processo criativo é a vivência da arte e da sensibilidade que ele pode possibilitar às pessoas em geral, consideradas nas reflexões modernas de arte, quase que em sua totalidade, como espectadoras. A prática da performance e as produções teóricas de artistas e intelectuais subverteram as lógicas apontadas – processo/produto e artista/espectador – de dois modos: estendendo a noção de processo para a própria obra em si, que se torna apenas mais uma etapa daquele; e, inserindo radicalmente o espectador na atividade e interatividade da obra, o que o posiciona para além dessa função passiva e contemplativa. Ao afirmarmos que os processos criativos da Cena Tropicáfica não são restritos a artistas, nem em todos os casos desdobrados em produtos de arte, executando-os a partir desses pressupostos, estamos ampliando o significado mesmo de processo criativo. Este é o caminho.

C: Exato, esta é a proposição prática do conceito tropicáfica. E se estendendo do campo da arte para o campo da política, vejo este processo acontecendo quando novos agentes (como artistas, estudantes, influenciadores digitais) passam a ocupar o espectro político, originalmente restrito aos

considerados mais “esclarecidos” – dando um verdadeiro *bug* nas cabeças mais conservadoras.

P: Destaco outro encaminhamento do acervo *Comendo o País Tropical* para a prática artística desafiadora: a desierarquização do processo, sem a presença de um diretor, com o intento de possibilitar autonomia radical e liberdade criativa para os envolvidos. Reforço que esse foi um arbítrio opcional, pois a existência de uma direção não presume, a priori, um encaminhamento artístico pré-definido. Por não haver direção nomeada durante a criação do acervo, negociamos e dialogamos continuamente com os participantes, como no caso da produção musical, entre compositores e intérpretes. Não havendo palavra e veredicto final a negociação tornou-se, por vezes, a tarefa basilar do processo.

C: Aqui tenho uma crítica às etapas do processo tropifágico que me levaram ao recolhimento em algumas ocasiões. Estive fisicamente distante durante a criação do acervo, porém o acompanhei de perto pelas nossas ligações de Skype. Considero ter sido uma agente fundamental, pois me coube a tarefa compartilhada de organizá-lo com você. Contudo, incomodou-me o excessivo apego à questão técnica e poética propriamente dita.

A obstinação da qualidade a qualquer custo limitou a organicidade e a fluidez do processo criativo, ofuscando a dimensão libertária da arte na qual conseguiríamos trabalhar a face pedagógica da linguagem artística sem as amarras imperativas do produto. Acredito que a principal contribuição da tropifagia é a de propor maior liberdade ao processo em si, para além do resultado. Acho importante elucidar que, aqui, se entende a obra de arte como a soma do processo e do produto, e não o resultado isolado da criação artística.

L: Em relação a esse ponto que Aline trouxe, coloco uma inquietação pessoal: Edson Big⁹⁸ foi convidado para o intercâmbio cultural, entretanto, tive a sensação de que não lhe foi permitido colocar livremente sua pro-

⁹⁸ Soprista do Turano, Zona Norte do Rio de Janeiro. Começou sua trajetória apresentando-se em uma das congregações religiosas da comunidade. No acervo *Comendo o País Tropical*, registrou sax e flauta nas canções “Samba TQT” e “Rainha”.

posição para o arranjo de uma das canções que gravou (o Samba Tqt). Intencionamos um processo colaborativo que, idealmente, se daria nessa complexa simbiose. Mas considero que certos apegos prevaleceram em relação ao arranjo original/autoral, com uma visão mais individual se sobrepondo à possibilidade de intervenções coletivas mais fluidas.

P: Na gravação do Samba Tqt, fizemos essa negociação no instante mesmo do acontecimento, incentivando Edson Big a improvisar e solar na segunda forma da música – que considero o melhor momento da canção – e fazer as dobras requeridas pelo compositor na primeira forma. Compactuo da intenção de que o intérprete tenha máxima liberdade de criação e intervenção, mas entendo a dificuldade do autor em abandonar as expectativas construídas em torno do registro fonográfico que viria a ser difundido. Esse é o dilema central que envolve as negociações em processos criativos. Lidar com expectativas, desejos, e anseios humanos. No projeto *Curto Circuito Sonoro*⁹⁹ (2016), com cerca de cem criadores comprometidos, no total dos três ciclos de oficinas, tivemos mais liberdade no processo criativo, com uma mostra artística de finalidade pedagógica. Quando o processo requer um resultado mais elaborado, a negociação aparece. Processos com uma função pedagógica sobressaída acabam por ter sua existência mais relaxada.

C: O aprendizado que levo de todo este processo de alguns anos “tropifagizando”, buscando uma arte onde a razão não opere sobre a sensibilidade, é que precisamos, em primeiro lugar, ser honestos com a nossa condição humana: temos apegos, criamos expectativas, nos sentimos ameaçados por situações que não necessariamente são uma ameaça. Aquilo que intencionamos será exatamente o nosso desafio, em igual proporção: quanto mais nos dispomos a ser cooperativos, mais relações de competição iremos encontrar para manejar. Numa estrutura hierárquica, por exemplo, onde as lideranças e papéis estão dados, há menos limiares a serem negociados do que em uma estrutura colaborativa, justamente por sua natureza.

⁹⁹ O projeto é citado e brevemente explicado na seção “Memória da Cena Tropifágica”.

P: Verdade. Sobre a qualidade técnica e a preocupação com a poética, são premissas que não consigo abandonar. Na circunstância do processo criativo gerar uma obra, um resultado mais elaborado, é imprescindível a qualidade e referencial artístico desse material. Aqui falo como artista, como cantor. A qualidade não pode ser sacrificada em favor de um processo livre e arbitrário quanto à obra, caso haja essa como prerrogativa. Nossos processos são ampliados para sujeitos que não têm contato constante ou aprofundado com arte, logo, precisamos apostar nos estímulos e possibilidades de afloramento das potências expressivas singulares.

Todos possuímos facilidades técnicas e aptidões para desenvolvimento artístico em curtos períodos (nossos processos duram em média uma semana, pegando como exemplo o Curto Circuito Sonoro). Tomando-me como régua: tenho inclinação ao canto, mas não ao desenho. Não é no desenho que devo me desenvolver em processos com duração exígua, ainda que eu possa adquirir algum estilo e qualidade com sua prática repetida, o que exigiria dedicação e paciência.

C: Permita-me discordar um pouco. Se o interesse da ação é o processo para além do produto, não podemos perder de vista a função profundamente pedagógica da experimentação artística como campo de florescimento da criatividade, ainda que não balizado por parâmetros técnicos. E é justamente por isso que, a meu ver, a tropifagia convida o músico para se aventurar no campo do desenho e a intelectual no universo do canto, a fim de descobrir verdadeiros tesouros e aprendizados que não encontrariam espaço em outros contextos.

P: Sim. Só ressalto novamente que o processo criativo não pode ser totalmente arbitrário com um possível resultado-produto-obra, e que aquele vai depender de uma série de fatores que o envolvem: a finalidade, a estrutura, a forma, e por aí vai.

C: Vieram-me ainda pensamentos que ampliam um pouco as problemáticas que estamos tratando. Estamos em um país com condições socioeconômicas profundamente desiguais. A vivência do sensível e da arte parecem-me distantes quando há necessidades maiores. Digo, se não há

sequer condições materiais dignas de existência para uma parte significativa da população, haveria, então, a possibilidade de vivenciar o sensível e a arte em projetos e processos criativos?

L: Quando citei as festas populares brasileiras, parti do princípio que todos os sujeitos têm seus mecanismos de simbolização da vida. Ali se canta, se brinca. É dança, teatro. Puro processo criativo. É a vivência do sensível e da arte em plenitude máxima.

P: As necessidades básicas que regem a fisiologia do organismo vivo impõem-se com força quase autoritária perante as reivindicações do sensível e do simbólico. Mas, estão longe de extinguir a existência revolucionária dessas últimas. Como disse Nina, as festas populares seguem vivas no Brasil, um legado da emoção que Milton Santos (1997) destacou ser a contribuição ao mundo das classes populares do eixo sul.

Durante uma conversa com minha irmã, Liliane Neves, ouvi dela uma frase que retive comigo: “Os que estão na margem mais frágil da desigualdade socioeconômica, não têm direito ao exercício psicolinguístico do modo verbal subjuntivo, que apazigua a dureza ou a dor em acontecimentos inesperados ou traumáticos”. O “e se” nunca é uma possibilidade de vir a ser, caso exista fome por exemplo. A fome é um drama humano que precisa ser combatido com políticas públicas específicas.

C: A gente quer diversão e arte, mas comida também.

P: Inclusive é dever também do Estado brasileiro, além de combater a fome, ampliar políticas públicas que consolidem iniciativas de inclusão social e reparação histórica. Nina, gostaria que falasse um pouco sobre as pílulas audiovisuais do *acervo Comendo o País Tropical* e seu processo de criação. Considero-as contribuições de maior notabilidade de nosso acervo.

L: A linguagem audiovisual da Cena Tropifágica nasceu de um mergulho na piscina vazia. Brincadeiras à parte, lembro-me de conversas que tivemos antes da construção das pílulas. Nossas inquietudes foram a

combustão inicial para o nascimento desse material. Realizei um registro afetivo. Fui afetada por diversas circunstâncias, e coloquei esse afeto nas pílulas.

Tentei construir um mind-setting com a referência audiovisual da MTV, dos anos 1980 e 1990, numa linguagem de sobreposição de imagens, de cor, de ritmo, de contraste, em uma linha delineada de edição. Não há uma linearidade na narrativa, uma dramaturgia com início, meio e fim. Apropriei-me da velocidade que a internet insere na cognição humana para brincar com texturas, formas, modos de comunicação etc.

Com o audiovisual como meio-mensagem, utilizei os seguintes dispositivos: câmera de celular, DSLR, o *display* de uma *rolleiflex* analógica, sendo filmada por uma câmera *full* HD, e o que estivesse ao alcance no momento mesmo dos acontecimentos. Dessa multiplicidade de camadas, fui construindo os quadros, as nossas falas, as de Mautner sobre a amálgama, a de Gil sobre ser o que se é hoje, mas ser também tudo que já se foi. A concepção de colagem me soa elementar nesse caso.

Nessa linha, me senti livre para me apropriar de vestígios de outros produtores, de imagens/obras/vídeos da internet que reverberassem a mensagem que vibrava em nós. Devido a tais elementos não terem sido costurados antes desse gesto artístico que concebi, esse tecido de memórias, discursos, ideias e resquícios de experiências acaba por ser inaugural e inédito de algum modo.

P: Do ponto de vista poético, uma expressão cunhada por Hélio Oiticica (1968) nos é muito cara e, desde a Fanfarra das Artes, me serve como guia. Ele afirma que os artistas deveriam se pautar pelo que chama de “globalização poética das artes”, uma ação para ultrapassar as fronteiras que segmentam as distintas manifestações artísticas, localizadas no princípio da materialidade e idealidade das obras, na concepção originária e acabada: a canção, a peça, o quadro, a poesia.

No entanto, há uma teatralidade tácita na canção, uma musicalidade implícita na dança. Quando se cria, a globalização poética é o motivo primeiro da arte. Ao se deparar com a letra e a melodia de uma canção, a/o

intérprete de canto, por exemplo, lida com uma textualidade existente que ultrapassa a música em si. Há uma dramaturgia que se desenha, um gesto que se anuncia, um corpo que se coloca.

Percebo essa transdimensionalidade da linguagem e da história em suas pílulas audiovisuais, além da singeleza de sua visão sobre a Cena Tropicáfica.

L: É, acho que é bem por aí mesmo.

P: Partindo para outro ponto de nosso conceito, o (micro)político, Oswald de Andrade (1970b), no ensaio chamado *Um aspecto antropofágico da cultura brasileira: o homem cordial*, aborda o conceito de cordialidade e de alteridade que ele atribui à cultura matriarcal nacional. Afirma ele que a alteridade não se conforma com a experiência de ser outro e, sim, de ver-se o outro em si. Essa colocação de Oswald de Andrade é pertinente. Destaca que há outro, próprio de si, reposicionando a diferença menos como distinção do que como existência e integridade. Fiquei matutando se a arte teria algum caminho prático para a efetivação dessa alteridade, esse ver-se o outro em si.

C: Essa distinção que Oswald faz coloca o matriarcado como uma característica própria das culturas originárias, que aqui já estavam quando chegam os colonizadores, arautos do patriarcado representado pela civilização européia.

L: Permitindo-me uma alusão metafórica: talvez seja a arte um dos berços dessa cultura matriarcal que Oswald anuncia.

P: Sim. Ser outro presume um padrão de referência comparado. Ver-se o outro em si é destituir essa régua, é o outro pelo outro. Costumamos ver o outro pela ótica da distinção, o que justificaria a existência e o reconhecimento entre sujeitos. Interessa-nos pensar mediações possíveis entre sujeitos de traços identitários e experiências de vida tão díspares, pois estamos em um dos territórios no qual a variação desses traços é uma realidade das mais intrínsecas das culturas mundiais.

L: Incomoda-me a exaltação à diferença. Ferracini (2016) tem uma frase que gostaria de colocar para reflexão: “afirmar a diferença é ceder à norma”. A exaltação ao diferente é uma espécie de cessão indulgente às hegemonias de identidade.

P: Não considero que estamos afirmando a diferença na referência da norma. Antes, tentamos articular alguma experiência humana que seja capaz de ultrapassar a norma e colocar-nos diante da alteridade como dimensão tangível de existência. A questão central é: é possível ver-se o outro em si? Como ativar, se possível for, esta alteridade? Dizemos amiúde: coloque-se no lugar do outro. Seria esse um modo de ver-se o outro em si? Projetar-se hipoteticamente para uma experiência a qual não se viveu? Penso que não há como.

C: Acho que a pista é exatamente essa: saber que não há como conhecer a experiência de ser (o) outro e, justamente por isso, é preciso cultivar um espaço interno de possibilidades desconhecidas na lida com o próximo.

P: Gostaria de inserir a pulsão pré-representacional do sensível na conversa. Não seria a vivência da arte, uma imbricação (micro)política capaz de acessar o intervalo ruidoso que há na construção objetiva e instável das identidades? Teria a arte alguma habilidade para promover a mediação entre as diversas identidades de modo a aproximá-las no campo do sensível, nessa alteridade mesma?

Farei o relato de uma vivência durante minha iniciação em palhaçaria. Lembro-me de um exercício bem simples, porém de execução bastante complexa. Após uma série de dinâmicas de exaustão física e brincadeiras lúdicas, formou-se uma fila horizontal. Uma música de fundo tocava em volume baixo, criando uma ambiência propícia para o que viria. Estávamos no terceiro dia da iniciação. O messiê,¹⁰⁰ em frente à fila, pediu que o primeiro à esquerda fosse ao centro da sala e se posicionasse diante dos demais, olhando um por um, no tempo que lhe fosse necessário. Concluída essa primeira ação, a pessoa era solicitada a se aproximar da

¹⁰⁰ O messiê é o condutor das experiências de iniciação à palhaçaria. Um palhaço já formado que conduz outros à iniciação.

fila e olhar diretamente nos olhos de cada um, em sequência, deixando emergir os sentimentos que porventura aparecessem, sendo desafiado pelo messiê a não fugir do olhar do outro.

Éramos 15 pessoas. Tive a impressão de que alguns olhares não se deixavam desnudar, decerto por estarem receosos do que transmitiriam. Com outros conseguia me conectar de maneira mais imediata. Desviei o olhar de alguns pelo mesmo receio de transmitir algo que não estava preparado ou que não era confortável sentir. O contato visual sequenciado propiciava a eclosão de muitos sentimentos truncados. Alegria, vergonha, medo, cumplicidade, tristeza. O espelho do outro em mim: sentimentos compartilhados no silêncio das palavras.

Difícil traduzir essa experiência para a linguagem explicativa sem soar banal, afinal, não fora por palavras o meio de vivenciar essa aproximação humana. O que destaco, aqui, é a possibilidade de vivenciar a alteridade em sintonia com as identidades íntegras ali manifestadas e suas singularidades.

O olhar de dois homens me causou estranheza inicial, mais secos e defensivos que os demais, uma carga cultural emergida e inserida mais comumente no “masculino”. As indicações do messiê eram ótimas para constranger o desconforto inicial, manter o contato visual, e ser agente e cúmplice da metamorfose das retinas. Esses mesmos olhares deixaram de ser secos quando perceberam a curiosidade de outro olhar que almejava apenas estabelecer uma ponte genuína de contato humano, ultrapassada a resistência inicial.

Repeti esse exercício algumas vezes em ocasiões posteriores da minha breve existência na palhaçaria. Considero-o de valor inquestionável para ser replicado em contextos e instituições sociais e pedagógicas (escolas, universidades, famílias, grupos etc.). Há um valor pedagógico na arte pela via do sensível ao qual pouco nos atentamos como sociedade.

Tenho a impressão de que posso incorrer no discurso salvacionista da arte sem perceber. Reforço que a intenção é menos colocar algum propósito redentor na atividade e vivência da arte, e mais pontuar suas potências

e possibilidades como instâncias de desestabilização e transformação de sujeitos.

L: Não me parece salvacionista seu discurso. A conclusão é que me parece utópica. Arte e institucionalidade não se casam fora de algumas associações disseminadas. A contemplação da beleza, o gosto, o folclore, o objeto de consumo, a “fetichização”.

Espero que o conceito tropifágico não induza o interlocutor a considerar que estamos ignorando questões sociais e dramas humanos relacionados à perspectiva identitária, os preconceitos de raça, gênero, classe, religião, sexualidade etc. É delicada e difícil a desconstrução das relações de poder forjadas no campo da identidade.

Uma coisa é realizar esse exercício com pessoas predispostas, em campos identitários aproximados. Outra é fazê-lo em ambientes tão diversificados e heterogêneos como os que você citou. Uma simples prática pode expor a fragilidade dessas construções sociais cristalizadas e gerar fissuras desconfortáveis. Há uma violência histórica (física e simbólica) no Brasil contra mulheres, pobres, negros, indígenas, LGBTQIA+’s.

P: Sim. Estou de acordo com suas ponderações. Há um espaço de conflito nas construções sociais que não são negligenciadas nas pulsões do sensível. Citei o exemplo desse exercício pela consideração de que sua execução deveria ir além da iniciação do palhaço. É um exercício de humanização e desobjetificação dos sujeitos. O palhaço é o que de mais humano há em nós: a orientação sarcástica e escatológica do bufão, a inclinação ingênua e crédula do augusto, a propensão autoritária e impositiva do branco. Todo ser humano possui esses traços característicos como manifestações possíveis do ser. Não por acaso, essas alegorias do palhaço podem ser percebidas na estrutura social como arquétipos frequentemente vivenciados por sujeitos localizados historicamente. As vivências propostas em uma imersão de palhaçaria lidam de modo mais direto com instâncias emocionais não positivas ou de recorte idealizado, e suas práticas não estão inscritas no universalismo da história positivista ou dialética.

Os exercícios de palhaçaria podem, por exemplo, ser um caminho possível para introdução maciça com crianças e adolescentes, fases humanas que temos maior abertura e disposição à vida e à alteridade. Idades nas quais estamos parcialmente imunes às defesas e recalques que demarcam muito assertivamente nossa vida adulta. Parece-me sem sentido a construção de qualquer ética sem a humanização do sujeito como passo inicial, destacando a inscrição de diferenciação entre os diversos grupos sociais e a singularidade de cada sujeito dentro desses grupos.

Para além disso, devemos ter uma preocupação pedagógica e política mais acentuadas do que as praticadas com maior ênfase na atualidade. No primeiro caso, ultrapassando o ambiente inquisitivo, “lacrador”¹⁰¹ e de “cancelamento” das redes sociais, e estabelecendo diálogos, vivências, e atividades permanentes de reeducação social acerca de questões de gênero, raça, credo, orientação sexual, entre outras. E o segundo ponto, político, de comunicar melhor, de ter mais efetividade estratégica e êxito na compreensão e acolhimento de grande parte da sociedade sobre esses temas. Há muitos ruídos gerados pelo modo como a comunicação dessas questões é feita. É imprescindível também complexificar os discursos identitários e seus argumentos, no sentido de contemplar cada vez mais e, mais qualitativamente, as muitas subjetividades e contextos micropolíticos e socioculturais envolvidos na questão da identidade.

C: A tropifagia, também, é sobre essa arte de ver-se o outro em si. Lembrei-me de uma conversa que tivemos num ônibus em direção a Niterói para a casa de Alessandra Stropp acerca da seguinte passagem do *Manifesto Antropófago*: “só me interessa o que não é meu”.

P: Sim. Não foi uma conversa muito conclusiva, como muitas que temos, mas concordamos que essa máxima de Oswald aponta caminhos significativos para nossas vivências e experimentações, da ética à política: o sentido cravado na alteridade e no singular humano, a linguagem experimental sintonizada com as poéticas híbridas, e a mediação política

¹⁰¹ O termo “lacrador” se refere aqui à sanha de “vencer” um debate, hoje em dia, nas discussões de redes sociais. Não há confronto de argumentos sólidos nem parece haver qualquer intercâmbio de conhecimento, senão a vontade de finalizar a interação com a razão ao seu lado.

possibilitada pelos intercâmbios culturais – em espaços de convivência entre sujeitos de distintas características e traços identitários para a prática de arte. Essa máxima antropofágica erige na diferença um valor humano e sensível fundamental para nosso trabalho.



Figura 9

Gilberto Gil recebe o CUCA da UNE na Gege Produções (2010)

Foto: Guilherme Barcelos.



Figura 10

Conversa entre Aline Carvalho e Thiago Pondé
mediada por Nina La Croix (registro)

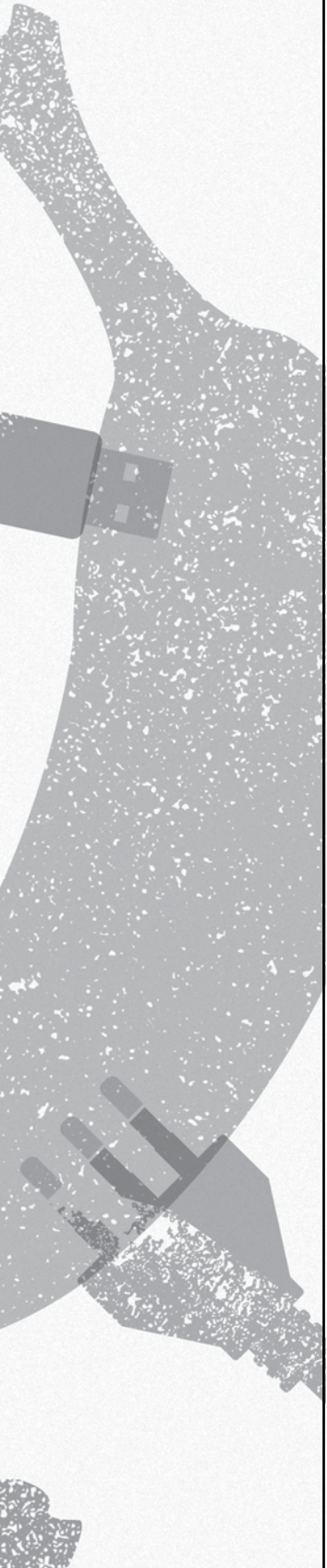


Figura 11

Gravação com Jorge Mautner no Amarelo Estúdio (2011)

Foto: Nina La Croix.





**es
cri
tas**

TROPIFAGIA

Comendo o país tropical¹⁰²

Aline Carvalho

Tropifagia: comer o país tropical. Se a antropofagia oswaldiana propunha comer o homem exterior em busca de uma ressignificação da identidade cultural brasileira (ANDRADE, 1970b), e a empreitada tropicalista tratou de misturar, empiricamente, referências nacionais e estrangeiras, a proposta da Tropifagia é voltar os olhares ao país tropical já hibridizado, já projetado lá fora, e redescobrir um Brasil diverso e, muitas vezes, contraditório.

Os Pontos de Cultura deram esse importantíssimo passo de “desvendar o Brasil de baixo para cima” (TURINO, 2009) e, esse mesmo Brasil se reencontrou de forma protagonista, autônoma e empoderada, se mobilizando em rede face à mesma burocracia estatal que os gerou. A Tropifagia é fruto disso. E, por se tratar mais de um processo do que de um produto, talvez seja essa a dificuldade em explicá-la em palavras. Grande irmão tropifágico, Pondé expressou isso muito bem em um dos milhares de *e-mails* que trocamos entre Rio, Salvador e Paris para que este projeto se concretizasse (um salve às redes digitais-afetivas!):

A tropifagia não tem resposta pronta. A razão não pode operar sobre a sensibilidade, é do lugar que se faz mais sentindo do que raciocinando, e a segunda faculdade não pode sobrepujar a primeira. Temos propósitos, objetivos, sim. Mas eles não se sobrepõem à experiência que, por vezes, é extremamente intuitiva, empírica, e

¹⁰² Texto escrito em 2012 e revisto em 2020, compõe o acervo do projeto multimídia *Comendo o País Tropical*. Escolhemos esse texto para introduzir a seção por apresentar de forma geral o conceito “tropifagia”.

que se faz no caminho continuado que traçamos. Como te disse: há uma necessidade ‘política’ que nos pede clareza, porém, melhor não cairmos na armadilha de querer formular com excelência. Não podemos reduzir a tropifagia a um único sentido magnânimo, senão o de estar sempre tentando desvendar o processo, que por vezes acontece à revelia de nossa condução.¹⁰³

E ponha revelia nisso. Grandes parcerias de último minuto, *skypes* de madrugada para driblar o fuso horário, egos, pontos de vista e responsabilidades que chamam. Um grande encontro de vontades construtivas e poéticas híbridas, atreladas à criação de espaços de convivência criativa entre sujeitos ética, estética e economicamente distintos.

Preferências à parte, acho que a faixa “Yemanjá” do EP *Comendo o País Tropical* é a que mais simboliza isso. A convite de Thiago Pondé, Mariella Santiago empresta sua maravilhosa voz à composição de Rafael Pondé, Tico Marcos e Roberto Leite, num delicioso tabuleiro de baianos. Em Paris, chega às minhas mãos através do DJ mineiro Corisco Dub a revista *Bravo!* que traz na capa a matéria “A voz e o computador”, sobre o novo disco de Gal Costa produzido por Caetano Veloso. Naquele momento, entendi que a inovação que a guitarra elétrica tropicalista trazia para a música brasileira é hoje representada pela produção musical caseira e de qualidade (salve Amarelo Estúdio!), entre *softwares* de áudio e *e-mails*. Na hora, pensei que “Yemanjá” poderia representar isso no grande trabalho de experimentação estética que é a Tropifagia – a mistura de referências, o diálogo entre a cultura popular dos orixás e ijexá e a cultura digital do remix e sintetizadores – e convidei Corisco para remixar a música.

Mas todo esse trabalho tem sido feito à base de parcerias e encontros inesperados. Eis então que, sem saberem que já estavam ligados pelo processo tropifágico, Mariella Santiago, em turnê em Paris, encontra Corisco e o grupo parisiense de maracatu Tamaracá e fecham uma parceria para tocarem juntos no concurso de batucada da cidade. Conexões feitas e referências compartilhadas, eis que a rainha do mar recebe em oferta uma versão *dub* com um toque *afrobeat*, e continua a abrir nossos caminhos

¹⁰³ Mensagem de Thiago Pondé enviada por *e-mail* para a outra autora, Aline Carvalho.

na empreitada tropifágica. Uma investigação estética-filosófica sobre as possíveis relações entre cultura, política, comunicação, conhecimento e processo criativo. Motivados por uma crítica a um sistema com o qual não concordamos, embalados por muitas horas de estúdio, mesas de bar e trocas de *e-mail*, e simbolizados num primeiro produto artístico que é o acervo *Comendo o País Tropical*.

À sua época, a Tropicália se reivindicava mais como um “momento” do que um “movimento”. Essa era a subversão: num contexto histórico em que movimentos políticos eram necessários para se opor à ditadura militar, a fluidez enquanto “momento” os fazia diferente. Da mesma forma, penso que no cenário – quase ditatorial, diga-se de passagem – da indústria cultural hoje, o fato de ser “processo” mais que “produto” se aproxima desse mesmo paradigma (inclusive esteticamente nas palavras: momento \times movimento; processo \times produto).

Assim, a Tropifagia pode ser entendida como a motivação que faz com que tantas ideias e parceiros transitem em torno de um projeto mais ou menos comum, preservando individualidades e mesmo divergências, sob uma dimensão coletiva agregadora. E sem dúvida alguma, não somos os primeiros, nem seremos os últimos, e muito menos os únicos. De algum modo, é isso que expressa a contracapa do EP: essa experimentação só irá amadurecer conectada em rede.

Acredito que cada ator social encontra uma forma de contribuir ao mundo a partir de algo que os motive, sejam experimentações estético-políticas, superação de arranjos produtivos, laboratório de ideias digitais-afetivas. O que simplesmente me leva a crer que a sensação de inovação e descoberta que tomou um jovem baiano de Santo Amaro a ponto de fazê-lo reunir a trupe tropicalista em torno de um projeto comum, é a mesma que levou essas – e outras – boas ideias a saírem do papel. E, na esperança que muitas outras ainda saiam, fica aqui esta pequena contribuição tropifágica. Bom apetite!



Entre trópicos e tópicos¹⁰⁴

Aline Carvalho

Thiago Pondé

Muito se fala da Tropicália. Muito já se falou, e muito ainda se vai falar. Há os que gostam menos, há os que gostam mais, mas uma coisa não se pode negar: a Tropicália marcou o imaginário popular do país. Naquele momento, a ditadura militar buscava assolar uma criação artística da qual muito pouco ou nada compreendia, sob a forma de censura. Junto a isso, a televisão em expansão canalizava as inquietudes de toda uma geração, que se reconhecia em figuras populares quase eleitas para representá-las na telinha. Uma narrativa de país era construída no eixo Rio – São Paulo e se propagava por satélite com mais velocidade do que se poderiam construir rodovias. Não é à toa que o sistema brasileiro de televisão e publicidade nos anos 1960 e 1970 foi, em grande parte, financiado por recursos governamentais, estes, por sua vez, apoiados pelos vizinhos do andar de cima estadunidense e seu projeto capitalista em plena Guerra Fria.

Ao mesmo tempo, no mundo inteiro, uma juventude começava a questionar valores morais da sociedade, cada qual em seu contexto particular: contra a guerra, contra o consumo, contra o sistema educativo, contra o regime militar. Naturalmente, os ventos revolucionários não demoraram a chegar no país, avivando também suas contradições internas. E, como nem a sociedade nem a juventude – e nem a arte – são tão simples a ponto de se limitarem a uma rivalidade entre engajados e alienados, foram esses encontros e desencontros territoriais e afetivos que construíram a narrativa desse período da nossa história. Mas todo conto fica mais atraente com mocinhos e vilões. Assim, passeatas, festivais e “ismos” foram registrados num imaginário coletivo que, embora já tantas vezes recontado, sempre tem algo novo a revelar. Mas e aí, a história parou?

¹⁰⁴ Texto escrito em 2011, durante o processo de produção do acervo *Comendo o País Tropical*. Nele, contextualizamos a contribuição do movimento cultural da Tropicália para o desenvolvimento do conceito “tropifagia” que aqui apresentamos. Uma versão adaptada desse texto também encontra-se publicado no site da *Revista Fórum*.

Se a Tropicália foi, naquele momento, um grande catalisador de subjetividades em torno de uma recusa ao dualismo que colocava a MPB *versus* o iê-iê-iê, ela também contribuiu para a construção deste mesmo cenário. A televisão popular permitia o diálogo com um público mais amplo, mas centrava seus holofotes mais no “ismo” do que no “ália”. A ideia de “Tropicalismo” como movimento coeso não revela a dimensão político-estética que a “Tropicália” inaugurava. O tropical visto apenas como uma alternativa mais criativa e impactante, ofusca – até hoje – um questionamento mais profundo: como “desenquadrar” as formas de pensamento e compreensão da realidade, ontem, hoje e sempre, em seus contextos culturais, políticos e econômicos específicos?

Isso não significa, de alguma maneira, buscar novos heróis tropicalistas para nos salvar da caretece habitual. Muito pelo contrário. Se bem entendemos as entrelinhas, a questão é: quais são as margarinas, Carolinas e gasolinas das quais precisamos saber,¹⁰⁵ e quais prateleiras, estantes e vidraças que devem ser derrubadas – hoje?¹⁰⁶ Aquele país que se dizia do futuro já chegou no presente e está construindo, a pleno vapor, o futuro, que está sempre batendo à porta. Mas, hoje, a ditadura mudou de ditador, e a crise mostra que dez anos depois uma nova globalização não apenas é possível, mas necessária.

E, se a Tropicália ganhou as estantes da mesma elite que ela criticava, é preciso ressignificá-la. Ou melhor, inventar outra. Ou qualquer outra coisa. Tanto faz. Como Guattari dizia, o grande interesse é ter um “ponto de encontro de novas subjetividades” (GUATTARI; ROLNIK, 1999), em torno de uma motivação comum. Tropifagia é uma estética, um exercício. Os chatos de plantão vão dizer que é mais uma moda da juventude burguesa folclórica. E pode ser. Se for para explorar a subjetividade artística de cada indivíduo envolvido, tendo o processo como mais importante do que o produto, podem chamar do que quiser. Como diria Caetano Veloso: “É proibido proibir”.

105 Em referência à música “Baby”, de Caetano Veloso (1969), que diz: “Você precisa saber da piscina/ Da margarina/Da Carolina/Da gasolina/Você precisa saber de mim”.

106 Em referência à música “É proibido proibir”, de Caetano Veloso (1968), que diz: “Derrubar as prateleiras/As estantes, as estátuas/As vidraças, louças, livros, sim...”.

“Só me interessa o que não é meu”: brevíssimas reflexões¹⁰⁷

Thiago Pondé

Em determinada passagem do *Manifesto Antropófago* contemplamos o enunciado acima. É dele que emerge a proposição que envolve a Cena Tropifágica: os intercâmbios culturais. Vivemos perante inúmeros códigos socioculturais e, sob esses códigos (e as experiências adquiridas), nos constituímos como sujeitos formadores de juízos e valores acerca do mundo.

A lei máxima antropofágica evoca uma proximidade fundamental com códigos distintos aos quais estamos inseridos e acostumados, no sentido estético e antropológico. O processo criativo sugerido pelos intercâmbios culturais tropifágicos visa gestar um paradigma específico de convivência entre diversos grupos sociais, tendo a arte como meio de criação de sentidos, linguagens e mediações das experiências coletivas. Cabe-nos forjar espaços que reúnam diferentes sujeitos, de distintos aspectos identitários, para provocar a aproximação e o tensionamento das diferenças, resultando em novos e desafiadores arranjos sociais.

A partir da experiência estética proporcionada pelos intercâmbios culturais, o sujeito pode transitar pela interidentidade, ressignificar a si mesmo, ampliar o juízo autorreferenciado, e abraçar a diferença como realidade extensiva e contínua da vida.



¹⁰⁷ Texto escrito originalmente em 2012. Compõe o acervo do projeto multimídia *Comendo o País Tropical*. O texto introduz o conceito “tropifagia” e a experiência de intercâmbios culturais, a partir da máxima antropofágica “Só me interessa o que não é meu”, de Oswald de Andrade. Atualizado em 2019.

Se me dá licença¹⁰⁸

Aline Carvalho

Thiago Pondé

Pedro Jatobá

Se você reparar, na contracapa do EP substituímos o tradicional símbolo © por um mais amigável: CC. Aproveitamos, então, este espaço para falar um pouco mais sobre a licença que escolhemos para o EP, os usos que permitimos – e incentivamos! – das músicas e algumas reflexões sobre uma produção cultural livre.¹⁰⁹ A Cena Tropicifágica nos instiga justamente por ser um *processo* – criativo, estético, afetivo, de aprendizagem – mais do que um produto em si. A própria produção do EP sendo um processo compartilhado e colaborativo, reunindo Rio, Bahia, Pernambuco, Minas Gerais, Paris, músicos profissionais e jovens aprendizes, favela e chapa-da, cordas, batusques, violinos e sintetizadores. A preocupação afetiva em cada etapa desse processo é o que o faz mais bonito e instigante, e temos uma curiosa sensação de que é apenas o começo.

Vivemos, hoje, num momento cultural em que a produção simbólica se vê frente a uma série de modelos econômicos, modos de produção, possibilidades de circulação e acesso a conteúdos. O próprio fato de termos gravado um EP com custos mínimos de produção é uma evidência

¹⁰⁸ Este texto apresenta as percepções, motivações e divergências no processo de escolha da forma de licenciamento do acervo multilinguagem *Comendo o país tropical*. Com apontamentos de Thiago Pondé em 2020, o texto foi originalmente escrito, em 2012, por Aline Carvalho e Pedro Jatobá, colaborador com o qual realizamos o curta Cordel Teia Tropicifágica, uma parceria da Cena Tropicifágica com a Rede iTeia de Cultura, Arte e Informação para o Lab Cultura Viva, uma iniciativa do Ministério da Cultura e UFRJ para apoio e divulgação da produção audiovisual dos Pontos de Cultura.

¹⁰⁹ É preciso dizer que a escolha pelo licenciamento em *Creative Commons* não foi um consenso *a priori* entre as partes envolvidas. Os diálogos e negociações envolveram desde militantes pela cultura livre até músicos autorais que dependem financeiramente do recolhimento de direitos autorais em suas vidas profissionais. A escolha do licenciamento “CC BY NC” foi o ponto em comum que conseguimos chegar a fim de respeitar posicionamentos e o trabalho sério que todos os envolvidos vêm desenvolvendo, nos mais variados campos. Ainda que tenhamos passado por momentos de tensão nesta negociação, sem dúvida, a oportunidade de rever posicionamentos, dialogar e aprender mais sobre o assunto foi o grande legado desse processo.

de que nossos tempos são outros – em relação mesmo à Tropicália, uma das nossas mais nítidas referências. No Brasil, desde 2004, tem-se discutido a reforma da lei de direitos autorais, uma mobilização que envolve muitos produtores, músicos, compositores, pesquisadores, ativistas e associações.¹¹⁰

A nossa ideia é que as músicas rodem bastante por aí, e tragam de volta notoriedade pro projeto/participantes, além de novas parcerias, certo? Nesse sentido, optamos por licenciar o nosso trabalho de forma flexível, sob *Creative Commons* (CC). Trata-se de um conjunto de licenças existentes em diversos países, e adaptado juridicamente para cada um deles. A proposta é trocar o “todos os direitos reservados” do direito autoral tradicional para “alguns direitos reservados”, possibilitando que o autor escolha os usos que podem ser feitos da sua obra, sem que o usuário precise passar por uma imensa burocracia para conseguir uma autorização. De uma forma geral, as licenças livres garantem proteção e liberdade para o criador, facilitam a vida do usuário e promovem a circulação do conteúdo – existe uma grande procura hoje por conteúdos licenciados apenas sob licenças flexíveis com diferentes graus de liberdade, como CC, Licença da Arte Livre (LAL), Licença Pública Geral (GPL), entre outras.

Em função disso, diversos artistas têm licenciado suas obras sob esse tipo de licença, se adaptando a novos modelos de circulação de cultura. Uma das primeiras músicas licenciadas em CC no Brasil, inclusive, foi “Oslodum”, do músico e então ministro da Cultura, Gilberto Gil. Em

¹¹⁰ Vale situar que essas reflexões datam de 2011/2012, um momento de otimismo e efervescência cultural em que a sociedade civil organizada era incentivada pelo Ministério da Cultura a tomar parte da discussão sobre projetos de lei como o Marco Civil da Internet (sobre o qual falaremos adiante) e a Reforma da Lei do Direito Autoral. A antiga, Lei nº 9.610/98, que versava sobre a regulamentação de direitos autorais no país, foi criada em 1998, quando a internet ainda começava a surgir no Brasil. Por essa razão, era reivindicada uma revisão de seu texto, sob o argumento que os novos tempos digitais apresentaram novos desafios e possibilidades, além da crítica de que o órgão responsável pelo repasse, o Escritório Central de Arrecadação de Direitos Autorais (Ecad), necessitava de maior regulamentação. Em discussão no Brasil desde 2004, com o apoio do Ministério da Cultura de Gilberto Gil, diversos especialistas, usuários e produtores de conteúdo se envolveram no debate público e, em agosto de 2013, a nova Lei de Direitos Autorais é sancionada pela presidente Dilma Rousseff. Infelizmente, assim como diversos outros *links* revisados para esta publicação, o *site* original da iniciativa, <http://www.reformadireitoautoral.org/>, não se encontra mais no ar.

diálogo com a sociedade, o ministério sob comando tropicalista incentivou a investigação, a produção e a circulação de tecnologias livres, e uma das primeiras ações de sua gestão foi a oficialização do CC no país.

Numa entrevista, lá nos idos de 2004, ele explica:

O CC busca restituir a gestão, o exercício do seu direito autoral, que hoje é intermediado pelas editoras. Pode ser entendido como uma licença criativa, na qual o autor pode, através da internet, autorizar o uso de sua obra. Com isso, o artista tem a possibilidade de flexibilizar esses direitos, essas permissões, da forma que quiser. Pode liberar o uso de sua obra para a criação de outros produtos, em outras linguagens. Ao contrário do que muitos afirmam, o CC, em vez de enfraquecer a posição do autor, fortalece seus direitos.

Além dele, muitos artistas novos e relativamente bem conhecidos têm licenciado seus conteúdos em CC para ver uma maior divulgação do seu trabalho, como O Teatro Mágico, Lucas Santtana, Leoni, Kassin, GOG, Nina Paley, e a lista continua...

Entre as opções de licenciamento – que nada mais são do que um contrato pré-estabelecido entre autor e público – estão as seguintes “cláusulas”:¹¹¹

BY: *Atribuição: o conteúdo pode ser copiado, distribuído e executado, desde que seja dado crédito ao seu criador.*

NC: *Uso não comercial: o conteúdo pode ser copiado, distribuído e executado, desde que este novo uso não tenha fins lucrativos.*

ND: *Não Derivação: o conteúdo pode ser copiado, distribuído e executado, mas somente cópias exatas da sua obra, e não modificações na obra.*

SA: *O conteúdo pode ser copiado, distribuído e executado, desde que sua redistribuição contenha a mesma licença.*

Da nossa parte, escolhemos licenciar o acervo multimídia *Comendo o País Tropical* em **CC-BY-NC** – ou seja, permitimos a livre reprodução, distribuição e adaptação dos conteúdos desse EP sem fins comerciais e

¹¹¹ Maiores explicações sobre essas diferentes cláusulas podem ser encontradas no site do Creative Commons.

desde que seja dada a autoria à Cena Tropifágica e aos autores. Que incentivamos uma ampla difusão e reapropriação da tropifagia, isso é evidente. Sobre a permissão de obras derivadas, acreditamos, ainda, que enquanto um processo de experimentação estética, achamos que pode ser interessante liberar para que outros músicos façam novas releituras do conteúdo, o que inclusive fará circular ainda mais o projeto. É isso a proposta *Tropifagia: comendo o país tropical*.

É verdade que restringir obras derivadas na licença não quer dizer proibir completamente, e sim que esse uso tenha que ser feito mediante autorização. Correto. Agora, imaginem que um DJ resolva fazer um *mashup* com obras ligadas à Tropicália, por exemplo, ou que uma nova Cena Tropifágica surja daqui a alguns anos e resolva fazer uma releitura do nosso trabalho também: vão ter que correr atrás de todo mundo novamente para pegar autorizações específicas? Não, essa autorização para adaptação e reapropriação de conteúdos, desde que não seja utilizada para fins comerciais, já está dada *a priori*.

Da mesma forma que nos inspiramos em tantas referências para fazer esse EP, deixá-lo livre só irá promover novas ideias (inclusive pra gente) e a divulgação do nosso trabalho, já que todo uso e reuso deve atribuir autoria à criação original – de preferência incluindo *links* digitais para acesso do mesmo onde poderão ser encontrados nossos contatos para novas interações.

Outro ponto que é preciso elucidar: livre não é sinônimo de gratuito. Podemos disponibilizar todo o conteúdo no *site* em CC BY NC, e colocar, ao mesmo tempo, o EP à venda no *site*, lojas e parceiros. Aí sim, todo o dinheiro dessa venda volta diretamente para ser aplicado no próprio projeto, sem passar por nenhum intermediário. Acreditamos que nosso principal retorno financeiro será com a venda do EP, *shows*, participação em outros projetos etc., e – principalmente – com o estabelecimento de novas parcerias impulsionadas pela visibilidade que teremos com sua ampla circulação. Enquanto as políticas de direito autoral não mudarem no país, adotar alternativas flexíveis de licenciamento é uma ação direta de difusão cultural e de mostrar independência do círculo viciado da indústria cultural. E, como a ideia é muito mais a manutenção dessa rede-processo

e seus atores envolvidos, estamos ampliando as parcerias e possibilidades de captação de recursos (editais, projeto de extensão universitária, produção colaborativa, economia solidária etc.), para que possamos financiar, cada vez mais, a produção e, assim, poder incentivar amplamente a circulação. Essa é a estratégia.

O acervo da Cena Tropicáfaga foi construído substancialmente a partir de editais públicos e tem, por contrapartida orgânica e comprometida com o interesse público, a difusão do trabalho artístico. Seu licenciamento em CC-BY-NC permite e incentiva, assim, sua reprodução, distribuição e adaptação dos conteúdos, sem fins comerciais, com o devido crédito à Cena Tropicáfaga e aos autores em particular. Há três motivos que embasam essa escolha: a experimentação e criação porventura de obras derivadas/remix, o uso sem finalidade comercial ou com finalidade pedagógica (já previsto em lei), e a otimização do tempo de produção para pequenos eventos sem nenhum fim comercial, sem a necessidade de autorização prévia do autor que assim deseje. Como um processo coletivo mais que um produto comercial estrito, o licenciamento alternativo é uma questão muito cara à própria razão de existência da Cena, apontando para novos modelos de distribuição e consumo de arte no século XXI.

O ponto é: estamos testando novos modelos não apenas de produção, mas também novas alternativas para a remuneração dos criadores e repasse de direitos autorais, sem depender de intermediários. Enquanto um processo coletivo mais que um produto comercial, o licenciamento flexível do acervo é uma questão muito cara à própria razão de existência da Cena. Adotar essa proposta é viver o presente de olho no futuro. A reforma do direito autoral e a não dependência desse tipo de cobrança é uma realidade cada vez mais atual para a classe artística. A internet, a cópia e o remix já fazem parte do nosso cotidiano. Ao invés de lutar contra essas ideias libertárias, podemos devorá-las em nosso banquete tropicáfago.

Seja bem-vindx e bom apetite!



Nota de edição

Para fins desta publicação, faz-se novamente necessária, aqui, uma avaliação e atualização das ideias que nos motivaram a fazer essas escolhas em 2012. Em primeiro lugar, vale considerar que 2011/2012 era um momento de grande efervescência cultural e crescimento econômico no país, com um considerável número de editais e iniciativas de fomento à produção cultural e artística de pequenos produtores e grupos. O Brasil era referência mundial quando o assunto era políticas públicas de incentivo ao *software* livre, regulamentação da internet e produção criativa digital. Embora grandes corporações como o Google e o Facebook já tivessem relevância no cenário transnacional globalizado, ainda acreditávamos que a internet representava um território de liberdade, inovação e resistência. Tudo indicava que o Brasil estava abrindo caminho para um futuro global, e não éramos os únicos a acreditar nisso.

Como um adolescente utópico que sonha com um futuro muito mais revolucionário do que o dos seus pais, nossas previsões não foram exatamente concretizadas. Não realizamos tantos *shows* quanto esperávamos, não vendemos tantas cópias quanto gostaríamos, e nos perguntamos o quanto de fato a nossa ideia com a Cena Tropicifágica circulou por aí. Na verdade, foram muitos os motivos que nos desestimularam e desviaram nosso foco da difusão do acervo *Comendo o País Tropical*: processos de saúde, problemas operacionais e logísticos, e a dispersão dos agentes pós-processo criativo.

Um dos debates que travamos nessa jornada traz um ponto sempre levantado por Pondé: o recolhimento do direito autoral e a importância deste para subsistência – às vezes como única fonte de renda – de artistas independentes e empreendedores, os quais não estão atrelados às gravadoras ou editoras intermediadoras, mas que alcançam uma circulação relativamente significativa de sua obra em rádios comerciais e outros meios de difusão comercial. Infelizmente, essa equação parece longe de estar resolvida.

De fato, o projeto se manteve vivo em grande parte graças à garra dele, que organizou artistas, realizou parcerias e continuou experimentando o conceito em sua produção artística e intelectual, na maioria das vezes, sem grandes incentivos financeiros para tal. O que poderia ser razão de desânimo e abandono do projeto tropifágico veio a ser a principal motivação para a realização desta publicação: sistematizar os conteúdos e reflexões ao longo desses dez anos, celebrar os aprendizados e fazer as atualizações necessárias, colocando no mundo uma produção um pouco mais madura e coesa e, no entanto, não menos experimental e inovadora.

ESTÉTICA

Declamação estética em prosa¹¹²

Thiago Pondé

Há 90 anos, a primeira edição da *Revista de Antropofagia* era lançada. Em um de seus textos, Oswald Costa (1928, p. 8) professava: “Contra a beleza canônica, a beleza [...] feia, bruta, agreste [...]”. A beleza é um dos temas centrais da estética, esta última palavra de raiz etimológica do grego *aisthesis*, significando sensação, faculdade dos sentidos.

O sensível: cosmovisão do humano. O belo esconde-se sob o véu platônico da Antiguidade. A representação do belo é a finalidade da poesia, evoca Platão, que sugere, ainda, a não permissão da atividade dos poetas trágicos na polis, os imitadores da natureza. Para Platão, a poesia, sobretudo a trágica, é uma imitação de terceiro grau do real. A antiga dissidência entre filosofia e poesia é anunciada. Xenófanes, outro filósofo, já havia demonstrado insatisfação com as obras homéricas, a humanização dos deuses operada pelo poeta helênico. O sensível opõe-se ao inteligível na filosofia ocidental originária.

Assim surge a primeira norma. A razão se universaliza. A filosofia messiânica de que falara Oswald de Andrade (1970a). A vida cindida em duas, no Fedro. (PLATÃO, 1996) Estabelece-se, então, o antagonismo entre razão e sensibilidade e, a esta última, liga-se, por contingência, tudo que há de mal: paixões, doenças, vícios. A poesia grega deveria estar submetida à ética/sentido normativo, à poética/linguagem discriminada, e à

¹¹² O texto compõe, originalmente, o apêndice da dissertação de mestrado que deu origem a esta publicação. Editado e atualizado em 2019. Recomenda-se a leitura do próximo artigo, “Uma visão panorâmica da estética colonial” (também editado e atualizado em 2019), presente na dissertação, para o aprofundamento das questões colocadas aqui.

política/mediação estatutária. Receituário de virtudes e formas. A poesia devia obediência à filosofia. A estética ainda não era uma disciplina.

Na dentição antropofágica, em primeira página, na terceira edição, Antônio de Alcântara Machado (1928, p. 1) vocalizara: “[há uma] epidemia positivista que assolou e ainda hoje assola esse país condoreiro”. O Positivismo é um dos resultados modernos da universalidade da razão que professou Platão. A mesma Modernidade positiva e disciplinadora da estética pelas mãos de Baumgarten, a ciência do sensível. A arte é espartilhada pela ciência e pela filosofia, nesta última, lograda pela esfera do gosto, problema esqualido da arte, na corrente racionalista de Kant (1993) e na corrente empirista de Hume (1980).

Hegel (2001) elabora seu sistema de conhecimento e, no movimento da matéria rumo ao espírito absoluto, situa a arte abaixo da religião, da ciência e da filosofia, deflagrando o que se convencionou a chamar de “a morte da arte”.

Nietzsche (1992, 1998) brada, então, contra os ideais ascéticos que impugnam a estética. Coloca-se como psicólogo do sujeito, de si próprio, para erigir que “só como fenômeno estético a existência e o mundo aparecem eternamente justificados”. (NIETZSCHE, 1992, p. 141) E recom põe o fator humano ao centro do problema do conhecimento, aquele que a ciência moderna expulsara enquanto sujeito empírico. (SANTOS, B., 1987) Filósofa com o martelo para desreprezar o sensível outrora platonicamente anunciado.

Uma “nova gnose está em gestação” (SANTOS, 1987, p. 52) no seio do mundo que partilhamos, afirma Boaventura de Sousa Santos. O conhecimento está em amplo processo revolucionário. O que pode a arte e a sensibilidade nos apontar? Mesmo que a norma da desumanidade provisoriamente reassente sobre nosso colo comum, seguiremos comendo o país tropical, “identificando e consolidando *nossos* perdidos contornos psíquicos, morais e históricos”. (ANDRADE, 1970b, p.153, grifo nosso)



Uma visão panorâmica da estética colonial: a construção da disciplina filosófica¹¹³

Thiago Pondé [2019]

I

Em *O ato de criação*, ao ser perguntado sobre qual o propósito e conteúdo da filosofia, Deleuze afirma que é o de inventar conceitos, saber tão fecundo quanto qualquer outro. “Ao tratar a filosofia como uma capacidade de ‘refletir-sobre’, parece que lhe damos muito, mas na verdade lhe retiramos tudo”. (DELEUZE, 1999, p. 2)

O conhecimento filosófico é uma espécie de coringa das demais áreas do conhecimento. Contrariamente à vocação deleuziana inventiva da filosofia, ele é costumeiramente utilizado como modo de teorização acerca do fazer particular sobre o qual se debruça. Pensar-sobre sempre se afigurou como a tarefa de inclinação maior dos filósofos, na recorrente reflexão ponderada e exposição eloquente das práticas humanas.

Uma parcela substantiva do legado filosófico sobre a arte funda-se em duas hipóteses: a primeira oriunda da disposição de alguns pensadores, de que caberia à filosofia a formulação de conclusões válidas e verdadeiras em torno do conceito metafísico de arte; e a segunda, na emergência de objetividade e mensurabilidade, próprias da disciplina filosófica e científica, na demonstração de indicativos claros da constituição ontológica e instrumental daquela.

A disciplina estética operou nesse campo de sistematização em dois modos entrecruzados, não totalmente discerníveis e separáveis na produção de conhecimento: o filosófico-ontológico, na busca pela natureza da arte, em definições axiomáticas e gerais sobre o fenômeno estético, e o

¹¹³ Texto escrito em 2018, e revisado em 2019, a partir dos componentes “Crítica da Cultura” e “Espetáculos Culturais e Sociedade”, créditos da formação de mestrado e doutorado do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, da Universidade Federal da Bahia.

filosófico-científico, no esquadramento empírico da arte por partes observáveis, com base em sua triangulação compositiva: artista-obra-espectador, a respeito das quais se pudessem emitir juízos precisos e verificáveis.

Há uma animosidade milenar entre poesia e filosofia iniciada por Platão, responsável por uma genealogia disciplinatória e epistemológica na qual resiste estéril e opaca sensibilidade. Não parece central, da perspectiva do fazimento de poetas e artistas, na arte, os problemas resultados dessa animadversão recorrente – a imitação e a beleza –, nem os desdobramentos modernos diretos e indiretos destes, o gosto, em Kant (1993) e Hume (1980), e a arte como movimento da matéria rumo ao espírito absoluto, em Hegel (2001).

Não obstante, é fundamental o questionamento que se estende na pergunta basilar da inquietação inicial: de que se constitui o pensamento colonial de arte na disciplina estética? Por estética, em suma, tratamos do encontro dialógico e formal entre a arte e a filosofia na produção de conhecimento, e o direcionamento do pensamento como operacionalidade de conclusões (tomadas como leis), da segunda diante da primeira, em abordagens geralmente verticais e hierárquicas.

II

Por mais que pareçam superadas algumas teorias desenvolvidas no interior da estética, essas mesmas ideias encontram vasto terreno disseminado na dimensão privada dos indivíduos (a ontológica, especificamente). E, por consequência, nos debates públicos de arte das sociedades atuais – o que demonstra relevância na identificação e extensão dessas ideias –, no intuito de apontar a origem dos entendimentos de arte recidivos no horizonte comum da produção de conhecimento.

Na ocasião que envolveu o fechamento da exposição *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, no Santander Cultural (Porto Alegre), em setembro de 2017, o vídeo *O que é Arte?*, da Prager University – organização de mídia digital independente norte-americana –, compartilhado no Facebook pelo artista português João Figueiredo, teve enorme repercussão na rede. A publicação compartilhada por Figueiredo é de

2015, mas grande parte dos comentários foi inserida no ápice da polêmica envolvendo a exposição citada. A publicação original alcançou três milhões e trezentas mil visualizações, além de 72 mil compartilhamentos. O discurso do vídeo afirma que a superação da ideia de arte como representação do belo tem como consequência o recrudescimento no padrão de gosto da sociedade, sendo responsável pela degeneração da arte.¹¹⁴

Expor, aqui, entendimentos recidivos de arte, como o manifestado pelo vídeo difundido na rede, em termos muito recortados e concisos, não significa desconhecer avanços que algumas proposições da filosofia estética implementaram na quebra de quadros lógicos anteriores, ou confrontá-los para demonstrar ressentimento de seus efeitos sociais. O objetivo é, justamente, posicionar essas proposições no panorama histórico da teoria do conhecimento, como expressão própria do tempo em que foram concebidas, reconhecendo os interesses epistemológicos envolvidos nos contextos em que se firmaram como verdades filosóficas e científicas irrefutáveis.

O primeiro modo de reflexão da filosofia sobre a arte decorre dos princípios gerais da metafísica e da ontologia. Tanto em correntes modernas empiristas (a britânica humiana), como idealistas e racionalistas (as alemãs kantiana e hegeliana), na pretensão filosófica de estabelecer sistemas gerais e reflexões fundamentais acerca das atividades humanas – investindo na arte como totalidade especulativa. O segundo modo tem por fundamento a obra de Descartes (1973, p. 13) e a consolidação do método científico na Modernidade, de “dividir cada uma das dificuldades que [...] examinasse em tantas parcelas quantas possíveis e quantas necessárias fossem para melhor resolvê-las”, o que implica na fragmentação do objeto do qual se teria interesse saber mais, no caso da filosofia estética, a arte, para deter-se parcimoniosamente sobre vértices empíricos de sua totalidade instrumental: o artista (a criação/inspiração), a obra (a constituição

¹¹⁴ Este mesmo entendimento aparece, em outro viés, em algumas ações e discursos do governo federal eleito em 2018 no Brasil. Na breve gestão de Roberto Alvim frente à Secretaria Especial da Cultura, para além da ideia de fomentar uma arte nacionalista e patriótica, o secretário enfatizou durante o lançamento do Prêmio Nacional das Artes, no discurso que culminou em sua demissão, a importância de se regenerar a cultura, de se investir em um tipo de arte que não destruísse os “valores tradicionais” da sociedade brasileira.

poética), e o espectador (a fruição/recepção), pretendendo-se a facilitação do conhecimento da arte como parte observada e verificada.

A produção colonial da estética centrou-se, primordialmente, na relação distanciada entre o pensador/esteta (sujeito) e o fazer artístico (objeto) como totalidade especulativa (ontológica) ou instrumental (científica), ainda que esses territórios não tenham sido executados de maneira tão segmentada como aqui agrupados. Os próprios desdobramentos dessas duas dimensões respondem aos métodos internos processuais de articulação e análise das disciplinas da filosofia e da ciência no campo da arte.

III

As ideias de imitação e beleza nascem na Antiguidade. Os principais gêneros de poesia na Grécia antiga eram a tragédia e a comédia, gêneros centrados no princípio de imitação da natureza (*physis*) de acordo com Platão. O pensamento crucial e longevo da poesia como imitação do real e da natureza instaura-se no contexto da tendência finalística e regulatória da filosofia sobre o fazer poético. No compromisso irremediável pelo qual qualquer fazer humano deveria ter por propósito o estímulo da virtude e dos sentimentos morais elevados da humanidade. “Os teatros antigos recebiam até oitenta mil cidadãos” (DIDEROT, 2008, p. 136-137), o que aponta a preocupação eminente dos filósofos em emitir ponderações de fundo ético e normativo sobre uma atividade de alto assentimento e adesão pública na polis, julgando caber à arte poética uma função eminentemente de teleologia moral.

No Livro X de *A República*, durante conversa com Glauco, Sócrates afirma que a poesia imitativa – particularmente a tragédia – deveria ser proibida na polis, pela razão de se afastar do real e da verdade. (PLATÃO, 1997) Para Platão (na voz de Sócrates), os textos trágicos e cômicos incorriam em falseamento ao realizar suas narrativas por meio da explanação do poeta para além de sua esfera adequada de expressão, atribuindo comportamentos e falas a outras pessoas, e também aos deuses – humanizados e portadores de sentimentos não virtuosos nos textos trágicos. Sobre a imitação, diz Sócrates: “Aproximar-se de alguém na voz e na aparência

não significa imitar aquela pessoa com quem queremos nos assemelhar?”. (PLATÃO, 1997, p. 62)

A poesia como imitação (*mimesis*) é um entendimento comum da arte poética para Platão e Aristóteles. O segundo diverge do primeiro na definição da *mimesis*, considerando-a um ato congênito e natural da humanidade, portador de uma *techné* própria, regido por leis internas de composição poética (ordenação/verossimilhança/simetria etc.), na reprodução da natureza (*physis*) como possibilidade de interferência humana sobre o real. (ARISTÓTELES, 1991) Não há um falseamento da verdade como colocado por Platão. Aristóteles situa e exalta a poesia trágica na sua consequente expurgação e purificação das paixões e dos sentimentos proporcionadas aos espectadores através do princípio da catarse (*kátharsis*).

Platão, em contrapartida, evoca divergências irreconciliáveis entre a filosofia e a poesia para destrinchar de maneira mais criteriosa as alegadas diferenças entre uma e outra, e o consequente falseamento que a poesia imputa ao real. Diferenças essas que emergem na distinção originária e empregada das respectivas faculdades humanas, reconhecidas originariamente na filosofia platônica: a razão e a sensação, nas quais se desdobra, o âmbito da poesia, como parte de uma ontologia do sensível, da percepção (*aisthesis*), subordinada ao escrutínio do inteligível e do mundo das ideias. Para Platão, a poesia é uma imitação de terceiro grau do real que copia a experiência sensível. Esta última, por sua vez, um simulacro da ideia, afastada do belo presente na concepção imutável das formas puras e primordiais.

Na filosofia grega, não há uma disciplina estética sistemática. A análise de arte tem por fundamento a poética, a lógica, e a ética, principalmente: “A imitação da natureza é igualmente imitação da virtude, e a moral é o objeto próprio da arte, sua matéria e o éter em que circula”. (PRADO JR, 1975, p. 9) É importante destacar que a edificação moral requerida na poesia, por Platão e Aristóteles – algo em que ambos concordavam –, apontava uma preocupação com a irascibilidade das paixões e dos vícios, que deveriam se submeter rigorosamente ao controle da razão e reprimidos como comportamento social na vida em comum da polis.

Durante longo tempo histórico, as teorias de arte não atravessaram nenhuma inflexão mais acurada, mantendo-se para ajuizamento de arte os parâmetros da beleza e imitação da natureza, com as finalidades morais ainda em vigor. A noção de beleza na arte durante a Idade Média estava ligada ao apuro das formas técnicas como proporção, harmonia e ordenação (princípios presentes na natureza e em Deus), à metafísica da luz, e à opulência das imagens sacras na arte da pintura. (ECO, 1987) De acordo com Umberto Eco (1987), a ideia mais disseminada de arte como imitação da natureza para construir objetos acidentais (excetuando-se a poesia), na Idade Média, tem herança aristotélica.

A estética na Idade Média ainda não era um campo disciplinar autônomo e, os pensamentos acerca da arte abrangem uma visão majoritariamente restrita ao belo e à imitação. “A teoria da arte sem dúvida constitui o capítulo mais anônimo de uma história da estética medieval, [...] que, uma análise minuciosa justificaria, manteve-se quase concorde e ancorada em uma doutrina clássica e intelectualista do fazer humano”. (ECO, 1987, p. 201)

Há um debate relacionado à categorização das diferentes artes durante a Idade Média, que não interessa a este texto recortar – e que se estende desde a Antiguidade –, envolvendo a classificação e hierarquização das artes por ordem de similaridade técnica ou de execução humana, do corpo ou da alma: as chamadas artes liberais (nobres) e mecânicas (manuais e fabris). (ECO, 1987)

Um dos autores medievais mais importantes da filosofia de seu tempo, Tomás de Aquino (apud ECO, 1987) pontua que as expressões poéticas não são compreendidas pela razão humana por causa de sua intrínseca falta de verdade e ausência de lógica e amparo no real. Essa não é uma posição unânime na Idade Média. Pensadores como Mussato e Levi afirmam que a poesia é um dom atribuído aos presságios da divindade, como uma poesia-teológica. Aquino afilia-se à compreensão que remonta à Antiguidade, de inferioridade do fazer poético diante da teoria pura (da filosofia), e vincula a beleza, finalidade para a qual a poesia existe, à faculdade cognoscitiva – às coisas que despertam prazer –, na disposição dos sentidos para a forma de objetos orientados para o bem. A tradição do

belo percorre toda a dimensão filosófica-ontológica da arte, geralmente com acentuado caráter idealista e te(le)ológico.

A temática do belo e da percepção sensível (*aisthesis*) deságuam como dilema central para a fundação formal da disciplina estética, considerada como ciência (do sensível) pela primeira vez por Baumgarten, na Modernidade. O nascimento científico formal da disciplina engendra proposta mais especializada no conhecimento, na organização e distinção de ramos do saber estético, promovidos no âmbito filosófico-científico, conforme o método cartesiano preconiza, “de dividir para conhecer”, numa subdivisão de tópicos tratados a partir daí como estudos independentes: aspectos estilísticos, formais e poéticos de uma obra, invocações holísticas e inspiracionais de artistas, processo criativo, impactos subjetivos, cognitivos e simbólicos da arte no espectador etc. Luigi Pareyson (1989), esteta italiano, afirma que a Estética se constitui como disciplina geral na Modernidade, voltada para a formulação de leis e de uma teoria geral da arte, recortando a poética especificamente aos programas e linguagens executivas da área (artes e técnicas da música, do teatro etc.). O âmbito da recepção e fruição também é destacado como um braço imprescindível da disciplina pelo italiano.

Por outro lado, a estética moderna amplia o espectro do belo e da imitação na arte para novos questionamentos basilares como a noção de gosto, no viés filosófico-ontológico. O conceito de “gosto” compõe o vocabulário das duas principais correntes filosóficas, as racionalistas como a de Kant, e empiristas como a de Hume, e é fundado pela escola britânica, de tendência empírica, tendo Hume (1980) como principal representante.

IV

A Terceira Crítica de Kant (1993) tem fundamental importância na estética moderna pela reforma implementada em posições anteriores em torno do problema da beleza e da imitação: a beleza é situada fora da esfera da moral e do objeto, colocada sob a jurisdição do gosto, no sujeito. “Ora, na verdade concedo de bom grado que o interesse pelo belo da arte [...] não fornece absolutamente nenhuma prova de uma maneira de

pensar afeiçoada ao moralmente bom ou sequer inclinada a ele”. (KANT, 1993, p. 145) A concepção de beleza do filósofo alemão funda-se no juízo de gosto puramente estético, sem conceito, subjetivo. O juízo de gosto, apesar de subjetivo, é instituído por condições universais, pois todos os sujeitos possuem o aparato perceptivo do ajuizamento. (KANT, 1993) Esse autor advoga uma relação entre juízo estético puro e reflexionante, o segundo da ordem do intelecto, no qual presume uma provável implicação moral da beleza *a posteriori*, não estabelecida no sentimento estético do sujeito, mas fundada por uma lei objetiva: a afinidade moral à natureza como destinação última de nossa existência.

Para Kant, a arte bela é a elaboração do gênio de um produto simples e afim da natureza. O que dota o gênio para tal atividade é o talento e as faculdades do ânimo. Ele reposiciona o problema da arte (poesia) em seu enfoque estatutário, na destituição da imitação como paradigma de falseamento (de tendência lógica e moral ao erro), como contido em Platão e Aquino, e sim na consideração da arte como produção extensiva da natureza pelo ser humano, pelo gênio.

No livre jogo do intelecto e da imaginação, o juízo de gosto é orientado pelo sentimento de prazer e desprazer na apreciação de formas artísticas, não havendo nenhum interesse envolvido a não ser a própria complacência à beleza. Kant (1993, p. 149) mantém, ainda, a definição de arte como um fazer em oposição ao saber (ciência), e como uma técnica em contraposição à teoria, “[...] produção mediante a liberdade, isto é, mediante um arbítrio que põe a razão como fundamento de suas ações”. A poesia ocupa, assim, a mais alta posição das artes belas, por deixar a faculdade da imaginação livre para criar ao tornar “sensíveis ideias racionais de entes invisíveis”. (KANT, 1993, p. 160)

Na corrente empirista da estética moderna, Hume (1980) ocupa-se também do belo artístico, atribuindo-lhe, de modo similar, o juízo de gosto subjetivo, adequado à diversidade de espíritos, críveis pela distinção ocasional e temporal da percepção humana. Entretanto, indica a possibilidade e a importância da universalização da beleza através de padrões historicamente reconhecidos e legitimados, com a determinação de um juiz de gosto – o crítico ideal –, dotado da capacidade de estipular obras

oportunas para a apreciação geral, dada a prevalência de suas faculdades sensíveis sobre os demais.

Hegel (2001, p. 28) concebe um complexo e amplo sistema de filosofia da arte. Concentra sua análise no belo artístico, como Hume, por considerá-lo superior ao belo natural, como uma realização particular do espírito na história. “A beleza artística é a beleza nascida e renascida no espírito”. Para Hegel, o belo não é um agrado subjetivo, e não está respaldado no gosto do sujeito. É, antes, uma característica da obra de arte como fenômeno e movimento da matéria rumo à Ideia Absoluta, ao espírito, caso a obra possua “uma vitalidade interior, um sentimento, uma alma, uma substância”. (HEGEL, 2001, p. 43) A bela arte para Hegel (2001, p. 53) é uma produção humana simbólica destinada aos sentidos, extraída do sensível, resultada de nossa necessidade racional de “elevar-nos a uma consciência espiritual”, contudo, não ascende com a mesma altura ao espiritual que a ciência, a religião e a filosofia, conforme a historiografia que Hegel propõe.

V

A estética é um campo de conhecimento secular, no qual a arte tornou-se eixo central de análise. Tendo em vista o termo que dá origem à disciplina, *aisthesis*, a percepção sensível, desde a Antiguidade vinculou-se especificamente o fazer poético à sensibilidade, ao mundo sensorial. Filósofos e estetas debruçaram-se sobre o fenômeno estético, em diferentes períodos históricos, a fim de estabelecer princípios e leis gerais da arte, sua natureza, ou entender e definir seu “funcionamento operativo”. É perceptível que o aspecto disciplinar da estética se formaliza na Modernidade, a partir da qual se observa o aprofundamento da tradição do belo, de viés ontológico e metafísico, de herança platônica, e o nascimento de uma corrente científica, instrumental, de tendência cartesiana.

Importante ponderar e, aqui traça-se apenas um parêntese a fim de especular caminhos possíveis para a estética como campo de conhecimento, que o debate da beleza na filosofia, de um modo geral, não deveria se resumir a essencialidade do belo, sua metafísica, as formas do objeto,

ou a ordem de subjetividade e objetividade criteriosa para sua definição, porém, em outros termos: metafóricos, alegóricos e simbólicos, conforme defende Nietzsche. Na terceira dissertação da *Genealogia da Moral*, o filósofo alemão cita Kant, Platão, e outros, aos quais chama ironicamente de “filósofos do belo”, por colocar a beleza como um ideal ascético ou de valor desinteressado, exaltando a colocação de Stendhal de que o belo é uma “promessa de felicidade”. (NIETZSCHE, 1998) São conhecidas também as manifestações de Zola e Baudelaire (apud PAREYSON, 1989, p. 137) sobre a tradição filosófica: “o belo é feio” e “a beleza é um monstro enorme, terrível, sem arte”, respectivamente.

No sentido do que foi exposto neste artigo, a disciplina estética traduz-se por um intento de colonialidade do saber da filosofia e da ciência sobre a arte e, por extensão, do intelecto sobre a sensibilidade. Ao se afirmar uma colonialidade, nesse caso, o objetivo não é deslegitimar ou refutar reflexões que as metodologias filosóficas e científicas constroem para uma aproximação racional e paradigmática pretendida do fenômeno estético, mas, constatar em contrapartida como elas podem (sobremaneira a dimensão filosófico-ontológica), ofuscar a potência mesma do sensível, da *aisthesis*, provocada pela arte, em sua expressão crua, direta, e, por vezes, intraduzível ao pensamento e/ou às categorias científicas. Em suma, categorizar e definir o fenômeno estético, é, em certa medida, reduzi-lo e condicioná-lo a instâncias por demais estanques, o que não condiz com a inclinação altamente fugidia e subliminar da arte.

A subordinação epistemológica da arte à filosofia e à ciência na estética disciplinar tem caráter ambivalente. Se, de certo modo, avanta algum possível entendimento teórico ou paradigmático da arte e/ou de seus constituintes empíricos (artista-obra-espectador), a afasta de sua totalidade hermenêutica e holista (na dimensão vital que lhe é própria): uma cosmovisão filosófica singular, não restrita nem ao seu pretenso significado ontológico geral, nem a instrumentalidade passível de análise epistemológica circunstanciada.



Horizontes estéticos transversais e a existência dos trópicos¹¹⁵

Thiago Pondé

I

Pretendo apontar, inicialmente, um discurso estético disciplinar, o socrático-platônico; especificamente, a teoria do belo e sua concepção de poesia na Antiguidade. O recorte introdutório aborda a estética em seu intento originário na filosofia antiga, para mais à frente dedicar-se a lançar outro olhar para as forças indiciárias e pulsionais da estética no contexto dos trópicos brasileiros: sob a influência do fenômeno estético, e de um olhar lateral para a experiência grega da tragédia. A teoria do belo é o *front* disciplinar da escritura na estética. O ideal socrático-platônico é inaugural em propagá-lo. Não por acaso, Sócrates e Platão direcionaram aos poetas trágicos e épicos as mais contundentes críticas. Sócrates escolhe Êsquilo¹¹⁶ como alvo preferencial. Platão centra a artilharia em Homero.¹¹⁷

Grosso modo, as tragédias gregas, herdadas dos cultos pagãos a Dionísio, eram encenações com forte apelo e adesão popular. Reuniam, em grandes arenas, público de até 80 mil pessoas em Atenas. Narravam dramas com demarcada referência à mitologia, e conflitos irremediáveis como os do mito de Édipo e de Hécuba. Diversos recursos artísticos eram utilizados nas encenações, sendo um dos mais destacados: o coro – componente dionisíaco central da tragédia.

A humanização profanada dos deuses, a imitação (*mimesis*) como práxis poética, e as formas simbólicas trágicas e épicas são minuciosamente categorizadas e analisadas – e, em alguns casos, sofrem reprimendas severas de filósofos, submetidas à teoria do belo na obra *A República*.

¹¹⁵ Texto escrito em 2019, a partir do componente “Crítica da Cultura”, crédito optativo da formação de mestrado e doutorado do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, da Universidade Federal da Bahia. Prof. Maurício Matos.

¹¹⁶ Poeta trágico, autor do texto *Os Persas*.

¹¹⁷ Poeta épico, autor dos textos *Iliada* e *Odisseia*.

Percebe-se, no pensamento de Platão – com interlocução de Sócrates, uma análise que estende da *aisthesis* (do grego estética/sensação) a poesia, o que o move a defender uma oposição radical entre esta última e a filosofia. A primeira, classificada como simulacro (cópia da cópia), três graus distante do real e, a segunda, como a manifestação própria do real, metafísica, portanto, universal. O lugar que a filosofia ocupa no projeto socrático-platônico, de instrução da moral e da verdade na polis, propaga sua supremacia, como puro pensar, sobre qualquer fazer humano.

O belo é fundamentado nesse sistema de pensamento como valor absoluto da poesia, demarcado por uma teleologia moral como máxima, e sua figuração é a própria filosofia orientada ao bem e à justiça na consciência humana, conforme indica Platão: organizador inicial do discurso colonial, tecedor da linha mestra e condutora entre saber e poder na Grécia, instituidor progresso da verdade no conhecimento como modelo de coerção social. Em *A República*, vemos alguns exemplos escriturários do dever de obediência geral à autoridade do rei, de naturalização do escravismo, e de pretensão dos filósofos¹¹⁸ de governar as cidades.

O espartilhamento de mundos, o mundo sensível, das aparências, e o mundo inteligível, das essências, perpetrado pelo pensamento socrático-platônico, serve para, dentre outros objetivos, negar o campo da *aisthesis* propriamente vivido – e para negar também a poesia. Os mundos estranhos e verticalizados entre si, o sensível, como parte do efêmero, do corpo, do transitório, e o inteligível, como fração da alma, da razão, do universal, instauram cisões epistemológicas das quais esse ideal é signatário fundador: identidades e acidentes, representação da coisa-em-si, cópias e simulacros, entre tantas outras dualidades e divisões seriadas – espinhas dorsais da escritura que percorrem ainda o conhecimento moderno

¹¹⁸ Em determinada passagem de *A República*, Sócrates, em diálogo com Glauco, num tom lamentoso, diz que “enquanto os filósofos não fossem reis, ou os denominados reis e soberanos não fossem filósofos, os problemas das cidades continuariam infinitamente sem resolução”. (PLATÃO, 1997, p. 132)

imbricado na colonialidade e disciplinarização da estética,¹¹⁹ e na elevação ao auge do binômio sujeito-objeto¹²⁰ nos estudos estéticos.

A estética antiga, a concepção secular da poesia e da beleza, emerge com uma arquitetura –ainda que na idealidade–, baseada em rigorosos princípios morais utilitários, das virtudes, um regime poético com liberdade regulada, com formas artísticas autorizadas e outras não, e uma política de tendência autoritária, demonstrada com a sugestão de proibição da atividade do poeta trágico nas cidades gregas por Platão.

O objetivo deste ensaio, um tanto quanto desregrado e indisciplinado, é entremear determinadas estruturas como o belo estético e a “identidade nacional brasileira” (da qual falarei adiante), do ponto de vista da estética e da cultura, para operar desestabilizações em ambas, imputando novas axiologias à arte, e olhando-a como processo transformador, aglutinador, mas também revelador de modelos culturais esquizos e estruturas coloniais enraizadas.

Os impulsos dionisíacos de que nos fala Nietzsche, expressão pungente na tragédia ática – parte de uma Grécia esquecida no esteio da cultura ocidental –, foram alijados por ideais ascéticos – o belo – da tradição estético-filosófica. Cabe, então, o registro de outras existências como as das tragédias, permeadas de confronto, ebriedade, aflição, embriaguez, criatividade, antagonismos e devaneios. O Brasil?

II

A carta de “achamento” do Brasil relata com riqueza de detalhes o encontro entre portugueses e indígenas, na ótica dos primeiros, durante os dias de chegada da frota portuguesa em nosso território. Nela, narra-se, ainda, o espanto e maravilhamento de Pero Vaz de Caminha diante do paraíso encontrado em solos tropicais, “os grandes arvoredos”, natureza

¹¹⁹ A disciplina estética é fundada enquanto campo de saber específico na Modernidade, tendo sido iniciada pelo filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten, nomeada enquanto ciência do conhecimento sensível, de epistemologia inferior ao conhecimento racional.

¹²⁰ Um dos principais problemas modernos da estética, que aflige filósofos como Kant, Hume e Hegel, é se o belo artístico é um juízo subjetivo do sujeito ou uma qualidade objetiva do objeto.

que devia vergar-se ao homem de acordo com a modernidade europeia baconiana, por ser ele o senhor e possuidor dela. (CAMINHA, 2019)

Caminha escrutina movimentos de aproximação e distanciamento entre as populações que chegavam e as que já habitavam a terra, em meio à “barbaria” dos indígenas. A correspondência enviada ao rei de Portugal relata, também, missas rezadas por freis portugueses com participação curiosa dos nativos e o interesse dos recém-chegados no ouro e demais matérias-primas que pudessem ser enviadas aos cofres da Metrópole.

A descrição dos indígenas por Caminha circunscreve um sistema estritamente fechado de representação. O Outro, o indígena, é representado a partir da imagem que o escrivão o atribui na escritura e, essa demarcação é imprescindível para se avançar no processo de colonização pretendido, instaurado pela conexão umbilical entre saber e poder, que detinham os que pretendiam governar a terra, os portugueses, como outrora almejavam os filósofos governar e normatizar as cidades gregas.

As impressões de homens como Américo Vespúcio, Marco Polo, e outros, sobre a “descoberta” do “Novo Mundo” – as Américas – abrangem a visão de um éden na terra, da inocência de sujeitos em seu estado natural, que logo surgem na literatura como bárbaros: o indígena que “[...] não tem Fé, nem Lei, nem Rei”, conforme escreveu Pero de Magalhães Gandavo (2008, p. 134). O registro dos indígenas como bárbaros/selvagens, em contraposição com o civilizado/europeu, lança um olhar desumanizador e objetificador àqueles. O sujeito dominante na história é o sujeito colonizador. Seu olhar de enquadramento do outro é o de salvação, como deixa claro o fim da carta de Caminha, aconselhando ao rei de Portugal que o melhor fruto a dar seria salvar “esta gente”, o que influi, por exemplo, na catequização – feita, aliás, utilizando a música (a viola) como ferramenta.

A existência brasileira tem suas chagas desmembradas desse primeiro relato oficial. Somos resultados de tensões permanentes entre vontades unânimes e vontades dominadas. Uma sociedade cindida por hegemônias políticas e culturais que almejam definir uma identidade nacional possível. Em alguns pontos da história, construiu-se, e se continua a fazer, imaginários idílicos (o encontro das três raças), ou tóxicos (o eugênico-racial), de identidade nacional, na intenção de um discurso político

unificador de nação. A identidade nacional brasileira, em seu esmagador recorte, é uma estrutura que resulta tanto da história positivista (francesa iluminista), representada no lema de nossa bandeira, quanto da história universal – de dialética hegeliana – (da conciliação dos contrários), representada na visão romântica da miscigenação e da mestiçagem.

Tomemos como ponto de análise o modernismo brasileiro. A projeção do discurso cultural moderno de identidade nacional, construído através das artes, eclode em um *script* radicalmente polarizado entre distintas visões acerca do Brasil. De modo genérico, uma parcela da intelectualidade brasileira, situada no eixo Rio-São Paulo, parecia unida em torno de um ideal remoto de representação cultural do país, uma identidade nacional erigida por vanguardas europeias reformadas de arte (futurismo, expressionismo, dadaísmo, cubismo etc.), no caso da corrente antropofágica, ou por modelos (canônicos) realistas e naturalistas, no caso do verde-amarelismo. A reunião de nomes como Oswald de Andrade, Cassiano Ricardo, Tarsila do Amaral e Plínio Salgado, na Semana de Arte Moderna de 1922, revela, internamente, correntes que depois tomariam cursos radicalmente antagônicos.

O racha entre as vertentes antropofágica e verde-amarelista revelou intransponíveis discordâncias ideológicas – e estéticas – entre as duas, desdobradas em um afastamento crítico¹²¹ daquela com relação ao enredo colonial, que esta última abraça de modo monocórdico, acrítico e perigoso. Ambas exaltaram com certo tom essencialista a proveniência tupi do Brasil: a antropofagia perquirindo, nas margens de um nacionalismo utópico, preceitos emancipatórios de cosmovisão estética e cultural; e o verde-amarelismo avançando em um nacionalismo neocolonial de base religiosa e política. A existência dessas duas correntes contrárias é sintomática do caráter esquizo do modernismo brasileiro.

A identidade nacional brasileira é um axioma inconcluso, rarefeito, até inexequível, senão como artifício de negociações e enunciações no

¹²¹ Especialmente na obra de Oswald de Andrade (1970a), que atinge seu ápice crítico com o ensaio “A crise da filosofia messiânica”, no qual ataca o estado patriarcal, a propriedade privada, o direito positivo, e a cultura cristã secular.

campo do culturalismo político. A história brasileira “efetiva”¹²² ventila do interior as alegorias de suas descontinuidades permanentes.

III

O Brasil é uma sociedade trágica,¹²³ seja pelo ardor de seus ritos e festas, a exuberância criativa de suas gentes, e mesmo e mais notadamente por suas rebeliões e dores silenciadas ou silenciosas.

Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche (1992, p. 141) afirma que “a existência e o mundo aparecem justificados somente como fenômeno estético”. Passando ao largo do princípio de justificação do mundo, na consideração, ainda na juventude, do caráter metafísico da arte, o pensador alemão restitui a dignidade da estética perdida anteriormente no interior da filosofia. Para tanto, retorna à civilização embrionária dessa cultura, a Grécia, a fim de procurar rastros obliterados pelo pensamento socrático-platônico: a fúria dionisíaca do deslocamento, do estranhamento, da impermanência, na qual parece residir uma humanidade pujante e esquecida. A noção de fenômeno estético colocada aqui traduz-se pela atividade da arte e sua potencialização no organismo vivo da sensibilidade humana.

O projeto estético de Nietzsche desconstrói a tradição do belo a fim de forjar uma nova compreensão da arte, fora dos padrões filosóficos convencionais, evocando a tragédia como exemplo de uma linguagem próxima às vicissitudes da vida, desatrelada das amarras transcendentais socrático-platônicas, e afinada com a concretização episódica de glórias, dramas, e infortúnios, componentes do enredo que aproximam a linguagem trágica da existência humana.

O desconforto de Nietzsche (1998) com a ideia do belo na arte é tanto que, em *Genealogia da Moral*, ele a ataca e também à tradição kantiana responsável pela difusão de ideais ascéticos na cultura ocidental moderna:

¹²² O termo “história efetiva” tomo emprestado de Foucault (1979b, p. 29).

¹²³ A palavra “trágica” é aqui utilizada com dois significados: de grave, densa e difícil; e o que Nietzsche atribui na tragédia ática, das forças artísticas da natureza e do espírito humano, caótico, dissonante, instintivo e liberador.

uma pretensa espiritualidade que detona potências sensíveis e retribui à humanidade vergonha por sentimentos não “benevolentes”, caso análogo à figura dos filósofos e o périplo de autopenitência ao qual se submetem na marcha de elevação moral pretendida.

Para o jovem Nietzsche, foi, sobretudo, pelos impulsos dionisíacos da tragédia ática, rechaçados por Platão e Sócrates, que a sociedade grega atingiu o apogeu de sua realização. Quando não havia ainda a pedra fundamental do pecado cristão, nem a obrigação de conversão ao monoteísmo, os gregos vislumbraram os deuses à sua imagem e semelhança, e lá puseram Dionísio para dar conta do caos, da extravagância dos instintos, e da dissolução do princípio de individuação.

Nesse caminho, o projeto filosófico nietzschiano ultrapassa a dualidade dilacerante a qual Deleuze (1974) se refere na estética: de um lado, a teoria da sensibilidade como forma de experiência possível; do outro, a teoria da arte como reflexão da experiência real. A tragédia, na leitura nietzschiana, une esses dois âmbitos de modo indissociáveis e umbilicais. Nietzsche vislumbra a tragédia pré-euripídiana como ápice da sensibilidade humana manifestada, na aguerrida defesa da *aisthesis* como sentido revolucionário da sociedade grega.

Na estética nietzschiana, a tragédia pré-euripídiana é tanto composta pelos impulsos artísticos viscerais e dionisíacos da música, quanto pelos impulsos harmônicos e apolíneos das artes plásticas – e da individuação que o impulso dionisíaco tende a romper –, numa espécie de complementação que é própria da natureza – Nietzsche não tivera oportunidade de ser cúmplice do posterior surgimento da prática da performance como expressão dionisíaca de impacto, formulada na compreensão modificada e ampliada das artes plásticas pelas designadas artes visuais no século XX. É desse retesamento recíproco que surge a semente trágica, do duelo entre essas distintas pulsões humanas.

Importante destacar que a proposição do fenômeno estético como eixo central de justificação do mundo opõe Nietzsche a toda franja da tradição estética disciplinar moderna, de caráter ontológico e científico; tradições, essas, em torno de investigações conceituais sobre a natureza da beleza e da arte – como instâncias enquadráveis à razão e ao ascetismo

– ou, ainda, acerca dos constituintes instrumentais deste fenômeno: a tríade artista-obra-espectador. A compreensão nietzschiana do fenômeno estético é imperiosa. E se coloca como visão inaugural para pensar outra filosofia estética a partir de sua obra.

A vivência da arte e da sensibilidade enquanto dispositivo de reterritorialização das existências faz-se possível nessa nova conjuntura filosófica, pela potência desestabilizadora e caótica investida contra a fixação das identidades, considerando sujeitos como criadores de sentidos estéticos – o potencial artista que todo sujeito é. Sentidos, como indicado por Williams (2012), na destituição da identidade em significado e conhecimento através da sensação, menos como representação de uma instância simbólica da vida interior do que como experiência de exterioridade simbólica da sensorialidade.

Um jogo de experimentação (de si) através da sensorialidade que a arte coloca como premissa e aparência, escapando à efetividade da linguagem discursiva como marca definitiva (senão de resignificação), permeando a cambialidade de diferentes estruturas existentes. Jogo esse, desdobrado em sensações que se sobrepõem continuamente, sem cessar, em constante devir, aniquilando permanências de identidades fixas e imutáveis, vindicando dos sujeitos, de modo permanente, o alargamento de suas cosmovisões. Esse processo reivindicado não se assemelha à aplicação de um essencialismo da sensibilidade em orientação oposta ao determinismo racional construído pela cultura científica moderna. É, antes, a demarcação de uma experiência relegada em suas possibilidades imersivas nessa cultura específica, na qual o pensamento é também um fenômeno constitutivo de existência, um anteparo para o cuidado de si.

A experiência de arte sugerida pelo fenômeno estético está inserida na contextualização preemptória do corpo ou, como bem define Foucault (1979b, p. 22), a “superfície de inscrição dos acontecimentos”: o mesmo corpo que sofre com diferentes regimes sociais de restrição e constrangimento, mas que, controvertidamente, tem também seus modos de liberação e regozijo. Na experiência brasileira, considero dois espaços notáveis de atenção nesse sentido:

- a. os indiciários processos criativos que reúnem sujeitos diversos do corpo social para a vivência artística da alteridade; e
- b. determinados recortes das festas populares como o Carnaval.

Devolver à estética um protagonismo maior em um projeto filosófico de substância ética, poética e (micro)política na sociedade brasileira é possível. Parafraseando Oswald de Andrade: o ser humano, animal que ganha no grande brinquedo, o amor, cria a arte, a fim de dignificar sua existência, inventar e transmutar a realidade, se sentir vivo e não sucumbir ao registro assombroso do passado e da morte – onde, inevitavelmente, perde.

IV

Seria o Carnaval o fenômeno estético brasileiro por excelência? A música e a dança, como nos cultos pagãos ao deus Dionísio, conduzem os sujeitos ao transe e ao frenesi disruptivo, da cabeça aos pés, como num coro grego antigo, marcando os altos decibéis e a pulsação rítmica, em meio à licenciosidade da alegria e libido generalizada – um júbilo momentâneo ao revés de um cotidiano áspero e pedregoso da maioria da população brasileira.

Durante a semana de Carnaval, as problemáticas sociais reincidentes são esquecidas; todavia, se fazem presentes na versão comercial da festa: na exploração econômica da atividade dos cordeiros¹²⁴ de blocos (no caso de Salvador), nas condições precárias de trabalho dos ambulantes volantes, ou nas infinitas campanhas publicitárias que induzem o folião ao consumo de marcas, de produtos, e de corpos. Essas contradições antagonizam a festa em uma incongruência típica das sociedades de consumo: a versão comercial, complexa, com inclusões e exclusões simultâneas de sujeitos, e a versão comunitária, autogestionária, com blocos de rua,

¹²⁴ Cordeiros são trabalhadores, em sua maioria negros, que puxam as cordas que delimitam o espaço destinado às pessoas que pagaram pelo abadá do bloco.

fanfarras e grupos alternativos, detentores de um aspecto singular do fenômeno estético: a autêntica prova dos nove da alegria.

Na versão comercial do Carnaval, um novo discurso disciplinador da arte – comum nos tempos atuais –, emerge: o negócio. Não que por si só esse discurso produza somente dessimetrias, já que é inerente de sua complexidade a existência de facetas indiscerníveis e ambíguas, de neocolonização (o assujeitamento acrítico ao capital) e emancipação (a afirmação da diversidade), por exemplo. No entanto, é recorrente a vinculação de hegemonias artísticas pela robusta indústria cultural em atividade: o investimento em ritmos e nichos específicos, no caso da música, a personalização excessiva do artista na cultura narcísica das celebridades, e o intransigível e duro cálculo econômico que negligencia variáveis qualitativas e alternativas da arte.

Noutra direção, para além do estrito ambiente da indústria cultural, vê-se, ainda, um incipiente desenho de possibilidades artísticas e pedagógicas que robustece o fenômeno estético enquanto processo criativo, no intuito de socialização, participação e abertura à alteridade. Esse foi um dos pontos balizadores das atividades da Cena Tropicifágica.

Pelo viés compositivo da diversidade, projetos experimentais, pedagógicos e comunitários, atuam para colocar em diálogo afetivo e efetivo instâncias distintas da sociedade e seus grupos, orientando a atividade da arte para uma experiência de diferenciação e vivência conciliatória da diferença. Nise da Silveira exaltava a criatividade como catalisador de aproximação dos opostos (SILVEIRA, 2017), em uma dimensão na qual tanto tumultos internos quanto modos de agregação acontecem.

Um dos papéis da arte em uma sociedade tão diversa como a brasileira é o de propor, desvinculado de diretrizes majoritariamente econômicas às quais se atrelam necessariamente a indústria cultural, o convívio criativo e sensível entre distintos grupos que a compõe, no campo da ética emotiva que nos é própria. É o fenômeno estético, reiterado por Nietzsche como princípio de justificação da existência e do mundo, a única ocorrência capaz de transpor e pôr em movimento aproximações (e tensionamentos necessários) de traços identitários tão díspares como os que coabitam o território brasileiro. Não parece haver outra brecha para o problema

nacional (a construção de uma sociedade que carrega “genealogicamente” o pendor da desigualdade e da subjugação, conforme revela a carta de “achamento” do Brasil) se não a experimentação do fenômeno estético como instância possível de convivência humana dialógica e próxima, coadunada com o pensamento de Oswald de Andrade (1970b) ao cravar a lei antropofágica maior: “Só me interessa o que não é meu”.

O labor estético nos trópicos brasileiros deve caminhar na mesma toada da história “efetiva” de nosso país, sem afirmar identidades estanques ou nacionalismos exacerbados, apontando os contornos sinuosos da crônica colonial brasileira em carne viva e, fomentando sementes de inquietação e questionamento, sem abdicar de sua dimensão profundamente subjetiva, continuada à visão trágica grega tão bem lembrada por Nietzsche. Provisoriamente, é a desumanidade e o obscurantismo que dão a tônica de nosso futuro. O verde-amarelismo está galvanizando com maior força o imaginário coletivo no presente. Só não se deve esquecer que a história “efetiva” é um mar revolto, em constante movimento espiralar e imprevisível.

CULTURA

Diversidade Cultural em debate¹²⁵

Aline Carvalho e Constance Tabary

Sobre cultura e teoria

Ao longo do tempo, a compreensão da diversidade cultural e da palavra “cultura” passaram por diferentes interpretações e escolas de pensamento. O termo “cultura” vem do latim *colere* (que significaria algo como “cultivar”) e seu uso, desde o século XVI, está ligado à noção de “cultivo do espírito”. Através das artes, das ciências e da literatura, a classe dominante imporia seus valores e práticas como uma cultura que seria considerada como superior e, muitas vezes, inacessível às massas.

A esta época, os navegadores estavam a descobrir novos mundos. A igreja católica e seus valores eram a referência de uma sociedade civilizada. Sob uma perspectiva republicana,¹²⁶ a diversidade era de fato considerada como um obstáculo. Na educação, por exemplo, a existência de outras línguas se oporia a um regime comum de aprendizagem, e a uma sociedade considerada “igualitária”. A relação entre colonizadores e colonizados amplificava a percepção que se havia do mundo, até então, centrada na Europa. A questão da alteridade – e a relação com outras culturas começa a emergir.

Em 1871, Edward B. Tylor (1920) definiu “cultura” como “este conjunto complexo que compreende os conhecimentos, as crenças, a arte, a

¹²⁵ Artigo escrito em 2011 por Aline Carvalho e Constance Tabary, para a disciplina Diversidade Cultural do Mestrado em Cultura e Comunicação, especialidade em Indústrias Criativas: mídia, web e artes da Universidade Paris 8. O texto original foi traduzido, adaptado e atualizado para fins desta publicação por Aline Carvalho, em 2019.

¹²⁶ No sentido da república francesa, instaurada com a Revolução Francesa de 1789, que inaugura as bases da atual democracia ocidental.

moral, o direito, os costumes e todas as outras competências e hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro da sociedade” É no século XIX que são feitas as primeiras reflexões da sociologia, um olhar crítico em relação à abstração do pensamento filosófico, propondo compreender o homem e sua natureza. Com isso, aparecem diferentes correntes de pensamento a respeito da cultura, em busca de compreender suas mudanças na sociedade através da História.

Em 1893, é criado, nos Estados Unidos, o primeiro departamento de Sociologia, que ficou conhecido com o nome de “Escola de Chicago”, na qual William Isaac Thomas e Robert Ezra Park propuseram a objetificação da realidade social e uma distância crítica dos contextos examinados. Sob uma perspectiva positivista, propunham uma sociologia de questões urbanas que rompia com a tradição antropológica particularmente interessada nas sociedades “primitivas”. Assim, a Escola de Chicago estava entre as primeiras escolas de pensamento a aplicar as teorias marxistas de desigualdade social como resultado do capital econômico em outras disciplinas – nesse caso, a cultura.

Nessa época, a crescente industrialização mudava a vida da sociedade e a produção de bens culturais encontrava nas mídias de massa novos meios de circulação. Nos anos 1940, Max Horkheimer e Theodor Adorno, pensadores da chamada “Escola de Frankfurt”, substituem a expressão “cultura de massa” por “indústria cultural” em sua obra *Dialética do Esclarecimento* (1947). Para os autores, a cultura dita “de massas”, não emerge exatamente dos meios populares, como seu nome poderia dar a entender.

Já nos anos 1970, o sociólogo francês Pierre Bourdieu emprega a noção de “capital” para além de seu sentido econômico: o “capital social” (o pertencimento às classes sociais, redes e comunidades), o “capital simbólico” (o valor imaterial atribuído e reconhecido em uma lógica social) e o “capital cultural” (os valores e códigos transmitidos pela classe social à qual pertencemos, assim como o patrimônio imaterial e sua legitimidade). Dessa forma, Bourdieu desenvolve uma análise complexa da formação cultural dos indivíduos, o que ele chama de “socialização” – o processo de aprendizagem na sociedade, cujos valores são transmitidos

em diferentes níveis: a família, a escola, a religião, as mídias e os “grupos de pares”. (BOURDIEU, 1979)

Os anos 1960 e 1970 são marcados por uma revisão crítica por parte de diversos movimentos sociais no mundo, o que demandou uma revisão de processos políticos e de linhas de ação políticas propostas tanto pela União Soviética quanto pelos Estados Unidos. A cultura começava a ocupar um lugar central nas questões sociais e se tornou necessário repensar o marxismo em termos de um novo momento histórico. É nesse contexto que é criado o Centro de Estudos Culturais Contemporâneos, na Inglaterra, fruto da Nova Esquerda¹²⁷ – um movimento marxista cultural do fim dos anos 1950 que propunha romper com a ideia de que a cultura e a vida familiar são unicamente questões sem importância, apenas uma expressão secundária da criatividade e de realizações humanas.¹²⁸ Assim, compreendendo a cultura como uma arena de conflitos políticos, pensadores como Richard Hoggart, Stuart Hall, Raymond Williams e Edward Thompson propuseram uma cultura política não tradicional, observando a história a partir das perspectivas das culturas não hegemônicas.

Cidadania cultural e novas tecnologias

Nesse debate sobre diversidade cultural, uma primeira diferença a ser apontada é a respeito da realidade dos anos 1960 e a de hoje na política mundial: se naquela época existia uma guerra política e ideológica que dividia o mundo entre capitalismo e socialismo, hoje, o contexto está mais

¹²⁷ Revista on-line da *New Left* inglesa. Disponível em: <https://newleftreview.org/>.

¹²⁸ Interessante notar como esse debate, que levou à criação da Nova Esquerda nos anos 1950, ainda parece tão abafado ou mesmo combatido em setores da esquerda brasileira. Alguns intelectuais e militantes mais tradicionais muitas vezes consideram como “menores” ou “muito específicas” pautas como igualdade de gênero, a homofobia e a interseccionalidade de opressões, levando mesmo a uma culpabilização desses setores do movimento social como desagregadores e responsáveis pela chegada ao poder de setores ultrarreacionários de direita, como vimos nas últimas eleições (2018). O deputado federal do Partido Socialismo e Liberdade (Psol), Jean Wyllys, um dos principais defensores das pautas do movimento LGBTQIA+, e que se viu impedido de assumir seu mandato como deputado federal eleito por conta de ameaças de morte por parte de setores conservadores, comentou sobre essa disputa dentro da própria esquerda em entrevista a Boaventura de Souza Santos. Ver: *Jean Wyllys em entrevista a Boaventura de Souza Santos*: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GLbAlitTdQ>.

próximo a uma “aldeia global”, como havia sido previsto por McLuhan (1972). A disputa pela hegemonia – política, econômica e cultural – reduzida a duas grandes potências levava a uma visão maniqueísta do mundo. As verdades absolutas dessa época foram se tornando cada vez mais relativizadas e o processo histórico em si passou por uma revisão crítica. Essas mudanças levaram a um processo de desconstrução das ideologias que vinham guiando, até então, a ação política.

A cultura se torna, então, essencial à compreensão da sociedade moderna, presente em todos os aspectos da vida social. Stuart Hall (1997) utiliza o termo “centralidade da cultura” para expressar o fato de que se trata, ao mesmo tempo, de um reflexo, uma mediação e uma forma de produção da vida em sociedade. Por essa razão, ela não pode ser considerada como uma variável secundária em relação à lógica econômica, política e social do mundo. O autor chama a atenção para o papel da cultura na formação da subjetividade, dos indivíduos como agentes sociais.

Nossa identidade é formada culturalmente, e por esta razão não se pode pensar a identidade social fora deste sistema de representação – a cultura. (HALL, 1997)

A cultura tem um importante papel como campo de reivindicação de direitos sociais por grupos “marginais” em termos de hegemonia. Entretanto, essa luta política não pode se resumir na luta pelo fim das desigualdades estruturais da sociedade, mas, também, deve se dedicar ao reconhecimento e preservação dessas identidades culturais. Assim, a disputa pela significação na cultura diz respeito a uma “cidadania cultural”. Os “direitos culturais” fazem parte do artigo 27 da Declaração Universal dos Direitos Humanos: “Todo ser humano tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir das artes e de participar do progresso científico e de seus benefícios”. (NAÇÕES UNIDAS, 2009) Sob a mesma perspectiva, o Pacto Internacional relativo aos direitos econômicos, sociais e culturais da Organização das Nações Unidas (ONU), em 1966, estabelece diretrizes para que “todos possam usufruir de seus direitos econômicos, sociais e culturais, assim como seus direitos civis e políticos”. (UNITED NATIONS, 1966, tradução nossa)

No processo de garantia global dos direitos culturais, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) adota, em novembro de 2001, a Declaração Universal da Diversidade Cultural, que afirma o direito das minorias à liberdade de expressão cultural. (UNESCO, [2001]) O Relatório de Desenvolvimento Humano da ONU de 2004, sob o título *Liberdade Cultural num mundo diversificado* também reforça o tema, comparando sua importância para a democracia tanto quanto as oportunidades econômicas, defendendo que a liberdade de escolher uma identidade cultural e de exercê-la sem discriminação é um elemento essencial para o desenvolvimento humano. Em outubro de 2005, a ONU publica a Convenção sobre a proteção e a promoção da diversidade das expressões culturais. George Yúdice (2005, p. 41) explica que:

[...] os direitos culturais incluem a liberdade de se engajar na atividade cultural, falar a língua de sua escolha, ensinar sua língua e cultura a seus filhos, identificar-se com as comunidades culturais de sua escolha, descobrir toda uma variedade de culturas que compreendem o patrimônio mundial, adquirir conhecimento dos direitos humanos, ter uma educação, não deixar representar-se sem consentimento ou ter seu espaço cultural utilizado para publicidade, e ganhar respaldo público para salvaguardar esses direitos.

Devemos, então, refletir sobre a relação entre cultura, política e mídia a partir de uma rede de agentes e organismos sociais, com seus fluxos e interações, e não como uma realidade dada e naturalizada. Esse debate se dá em um cenário em que sujeitos concretos, situados no tempo e no espaço, disputam significados através de processos dialéticos. Gilberto Gil, músico e ex-ministro da cultura do Brasil, explica que

*O que une todos os povos em torno da diversidade é a diferença. Lutar para igualdade toda a vez que a diferença nos oprime e lutar pela diferença quando toda a igualdade nos homogeneiza. Eu acho que essa é a identidade comum, que une todos esses povos, toda essa gente. Essa é uma questão política também, a democracia é isso.*¹²⁹

¹²⁹ Transcrição da conversa de Gilberto Gil com o CUCA da UNE, no Rio de Janeiro em 2010, editada na seção “Conversações” desta publicação.

Se a cultura é a instância em que cada grupo organiza sua identidade, devemos observar como se reorganizam os sentidos de maneira intercultural e transversal, e as condições de produção, circulação e consumo de bens culturais em diferentes sociedades. Canclini nos lembra que os circuitos mundiais tendem a ultrapassar e tornar frágeis as fronteiras nacionais e étnicas, provendo a indivíduos e grupos acesso a diferentes repertórios culturais. (GARCÍA CANCLINI, 2004) Culturalmente falando, o conceito de propriedade e de pertencimento a uma nação é retrabalhado em termos de fluxo e deslocamentos físicos (as pessoas, os objetos) e simbólicos (as tradições, as línguas, os bens culturais).

Como podemos ver, a cultura na sociedade contemporânea possui uma importância fundamental no processo de desenvolvimento econômico e social, ligado à expansão dos meios de produção, de circulação e de intercâmbio cultural através de Novas Tecnologias de Informação e Comunicação (NTIC). Essas tecnologias aprofundam uma interconexão desterritorializada e reconfiguram a noção de “fronteira”, provocando um certo sentimento cosmopolita – ainda que as pessoas estejam culturalmente situadas no tempo e espaço, o local possui uma relação intrínseca com o global. (HALL, 1997)

Essas novas tecnologias – hoje, já nem tão novas assim – podem ser consideradas uma espécie de “sistema nervoso” que penetram em uma rede de sociedades, com histórias diferentes, modos de vida diferentes, em diferentes estágios de desenvolvimento e situados em diferentes fusos horários. Assim, através das NTIC, o contato com outras culturas é consideravelmente expandido a partir do momento em que podemos ter acesso a informações, imagens, produtos e mesmo nos comunicarmos com pessoas separadas por uma significativa distância – física e cultural. Nesse processo, encontramos, cada vez mais, a organização da produção baseada em uma “sociedade em rede”. (CASTELLS, 2010) A descentralização do trabalho visando meios de produção menos custosos afeta diretamente o complexo industrial do entretenimento, da comunicação e da formação de identidades – trazendo também, evidentemente, novos desafios e desigualdades.

Essa rede é composta por múltiplas partes com diferentes olhares sobre o desenvolvimento humano através da arte, o que se torna ainda mais

complexo e específico a cada contexto. A compreensão da natureza dialética desse processo é importante para compreender como se desenvolve a negociação entre os diferentes agentes da sociedade civil e o Estado, organismo representativo do povo, como veremos a seguir.

A Cultura Viva do Brasil

O Brasil é um país em desenvolvimento que veio ocupando espaço na cena internacional nas últimas décadas, muito em função de sua experiência em políticas culturais para a diversidade. Desde 2003, quando o músico Gilberto Gil assume o Ministério da Cultura, vimos a realização de uma política em busca de compreender a dimensão ampliada da cultura. Em seu discurso inaugural, em 2003, Gil já anunciava sua abordagem:

[...] cultura como tudo aquilo que, no uso de qualquer coisa, se manifesta para além do mero valor de uso. Cultura como aquilo que, em cada objeto que produzimos, transcende o meramente técnico. Cultura como usina de símbolos de um povo. Cultura como conjunto de signos de cada comunidade e de toda a nação. Cultura como o sentido de nossos atos, a soma de nossos gestos, o senso de nossos jeitos. Desta perspectiva, as ações do Ministério da Cultura deverão ser entendidas como exercícios de antropologia aplicada. O Ministério deve ser como uma luz que revela, no passado e no presente, as coisas e os signos que fizeram e fazem, do Brasil, o Brasil. Assim, o selo da cultura, o foco da cultura, será colocado em todos os aspectos que a revelem e expressem, para que possamos tecer o fio que os unem. (GIL, 2013, p. 230)

Gilberto Gil vinha do meio artístico (ao contrário de seu antecessor no Ministério, o cientista político Francisco Weffort), e possuía uma trajetória polêmica na história política-cultural do país. Ele participou do movimento contracultural da Tropicália, nos anos 1960, e fora exilado durante a ditadura militar. E é precisamente essa audácia que leva à abertura para as experimentações na pasta da cultura sob o seu comando.

A principal característica da política cultural no Brasil, entre 2003 e 2010, foi o reconhecimento de formas de organização popular e a entrada

na cadeia de produção da cultura de agentes que haviam sido historicamente excluídos. Gil, dois anos após sua saída do governo, avaliou que o grande mérito do Ministério da Cultura foi “*politizar essas questões, uma atitude geral que juntou vontades governamentais com anseios sociais e ativismos variados*”, no sentido de chamar “*os agentes construtores dessa nova realidade para sentarem-se à mesa e discutirem, uma atitude nova no governo*”.¹³⁰

Em um país com 26 estados, 8.516.000 km² e mais de 210 milhões de habitantes, pode parecer um pouco complicado falar de uma política nacional única para a cultura. Essa assimilação da diversidade – ou ao menos sua inegável existência – está diretamente ligada ao processo de colonização, que teve desdobramentos diferentes em outros países da América Latina. O choque de culturas e a mestiçagem entre os indígenas já presentes no território, os europeus colonizadores e os africanos que foram trazidos como escravos, fazem parte da raiz deste povo que, progressivamente, começava a se constituir como “Brasil”. A transferência da corte real para a colônia, o processo de negociação da independência do país e o extermínio das revoltas populares tiveram consequências como a configuração de um vasto território unificado e aspectos políticos e sociais como a corrupção e a burocracia.

Nessa perspectiva histórica, o Brasil do século XX se via em busca de uma “identidade nacional” através de movimentos culturais como o Modernismo, o teatro político e a MPB. Hoje, a descoberta de sua própria diversidade e a compreensão dessa mistura de referências pode ser encarada como um traço dessa “identidade nacional”.¹³¹ Para Gil,

Naquele instante, existiam os fragmentos identitários, no caso do Brasil, os vários povos, as várias gentes brasileiras, e precisava, a partir disso, criar uma identidade brasileira nacional. O grande dilema era exatamente como se mover no sentido de, reconhecidos esses fragmentos, colocá-los todos num cesto e a partir daí decretar uma identidade brasileira constituída por estes fragmen-

¹³⁰ Transcrição da conversa de Gilberto Gil com o CUCA da UNE, no Rio de Janeiro em 2010, editada na seção “Conversações” desta publicação.

¹³¹ Tema explorado por Thiago Pondé em outros textos desta publicação.

*tos. Esse foi um dilema, um desafio, e uma impossibilidade também. [...] não se pode querer que um único traço identitário hegemonize todas as diferenças e determine que sejam todos iguais. Esse foi o dilema da época, e essa é a questão ainda hoje.*¹³²

Políticas culturais em construção

A década de 1960 foi marcada por intensa produção cultural e uma certa valorização da cultura popular, como o enfoque dado ao “povo” a partir dos pressupostos do projeto nacional-popular. Se, naquele tempo, o espírito desenvolvimentista dos anos 1950 e o “descobrimento” do território nacional a partir de novas tecnologias de transporte e comunicação geraram uma necessidade de busca por uma identidade nacional, hoje, o esforço é no sentido da preservação da cultura local, ainda que híbrida e conectada com a cultura global, garantindo, assim, a multiplicidade cultural em um país de tantas origens.

No sentido da valorização da cultura popular, a principal diferença que observamos entre iniciativas como o Centro Popular de Cultura da UNE, na década de 1960, e o Programa Cultura Viva,¹³³ no início dos anos 2000, por exemplo, é o reconhecimento das tradições populares por parte da própria comunidade e a potencialização das atividades que já são de alguma forma desenvolvidas – revendo, assim, um certo autoritarismo típico da época, que definia com clareza excessiva o que era bom para sociedade e o que não era. Nesse aspecto, a Tropicália exerceu um importante papel no questionamento dos padrões e valorização da diversidade através de experimentações – o que também pôde ser encontrado em ações de diversos Pontos de Cultura do país, que experimentam novas tecnologias com saberes tradicionais, sob a perspectiva do conhecimento livre.

Hoje, nos deparamos frente a uma globalização ultraliberal, na qual a própria noção de fronteira e comunidades não estão mais restrita ao

¹³² Transcrição da conversa de Gilberto Gil com o CUCA da UNE, no Rio de Janeiro em 2010, editada na seção “Conversações” desta publicação.

¹³³ Política pública empreendida pelo Ministério da Cultura, a partir de 2003, durante a gestão Gilberto Gil, que buscava colocar os grupos culturais e suas práticas já existentes na comunidade no centro do debate da política cultural.

território e trabalha-se, assim, em cima de outras referências. A socióloga Ana Enne (2007, p. 17) nos lembra que

As identidades não estão ligadas a características indicadas *a priori* ou fixas, mas devem ser pensadas a partir de fronteiras móveis, em que as posições dos atores podem mudar de acordo com demandas e interações que se apresentem, não apenas fundadas na memória das interações, mas também em projetos.

Nesse sentido, as identidades e estratégias de ação que são construídas nos contextos mapeados também são fluidas e múltiplas, revelando intensos jogos e negociações entre os campos da política e da cultura. O papel exercido pela cultura, de uma forma geral, influencia na constituição de memórias e identidades, que estão atreladas a posições de classe. Através de discursos, instrumentos de saber e poder, visões de mundo podem ser cristalizadas, assim como podem ser reforçados preconceitos e estigmas, concepções hegemônicas, interesses de mercado e motivações políticas, – especialmente quando conjugadas aos interesses dos grandes conglomerados liberais e às vontades políticas totalitárias, ou, ainda, subordinadas aos interesses das elites políticas e financeiras. No entanto, é importante complexificar esse debate, levando em consideração as contradições presentes no mundo atual. Pois, se hoje já não se vive mais em tal mundo repartido ideologicamente, tampouco devem estar assim situadas nossas análises.

O próprio papel do artista também se modificou: de produtor de uma arte “fetichista”, mesmo quando conectada à realidade social, o artista vem sendo levado a, literalmente, gerenciar o social – como é o caso do músico Gilberto Gil que, quando nomeado ministro da cultura, muito contribuiu a partir de sua experiência e “militância artística”. Nesse aspecto, acreditamos em um processo criativo inspirado pelo diálogo entre a Antropofagia, a Tropicália e os Pontos de Cultura, bebendo em diferentes fontes em busca de uma identidade cultural local articulada com as transformações globais mais amplas.¹³⁴ E o que essas iniciativas possuem em

¹³⁴ Essa relação entre a Tropicália e o Programa Cultura Viva será aprofundada a seguir, no artigo “Políticas contraculturais”, também nesta seção.

comum, ao nosso olhar, é uma espécie de subversão dos valores vigentes através da construção de subjetividades.

Sabemos que essas políticas culturais estão sendo colocadas em questão nos dias de hoje. O Ministério da Cultura, oficialmente criado em 1985, emancipando-se do, até então, Ministério da Educação e Cultura (MEC) de 1953,¹³⁵ foi reduzido pela atual gestão governamental para uma Secretaria Especial de Cultura alocada dentro do Ministério do Turismo, – o que diz muito sobre sua concepção de cultura e do papel da política cultural.¹³⁶

Por outro lado, a abordagem do Ministério da Cultura sob o comando de Gilberto Gil e Juca Ferreira, entre 2003 e 2010, demonstrava uma percepção completamente diferente do papel da política pública para a diversidade cultural. Experiências como o Programa Cultura Viva, os Pontos de Cultura e a Cultura Digital ampliaram o debate sobre identidade cultural e fomentaram a apropriação de novas tecnologias por parte de seus agentes. O uso do termo “viva” é crucial nessa abordagem da cultura nacional: ao invés de utilizar forças conservadoras para controlá-la, impondo à sociedade uma visão nostálgica e unificada pela reprodução de uma visão fabricada da “cultura do povo”, ela permite que o Estado acompanhe a evolução da sociedade e dos movimentos e tensões que a atravessam.

Graças a essas experiências, o Brasil emergiu no cenário internacional como uma referência em termos de inovação e de desenvolvimento cultural, através de políticas que demonstram uma compreensão da evolução da sociedade tanto no plano do desenvolvimento tecnológico como de novas dinâmicas sociais e culturais. Embora vejamos, hoje, um forte movimento de apagamento da nossa história cultural e política recente, essas experiências estão vivas na memória coletiva das milhares de pessoas beneficiadas por elas. Isso, sim, permanece.

Ainda estamos por observar os rumos da política cultural frente a tantos retrocessos como o desmonte do Ministério da Cultura e suas sucessivas trocas de chefia, a criminalização dos movimentos sociais e a polarização

¹³⁵ Sobre esse assunto, ver Calabre (2010).

¹³⁶ Fazemos uma avaliação da atual conjuntura no texto “Afeto, memória e resistência, dez anos depois”, nesta mesma seção.

ideológica da sociedade brasileira, decepcionada com rumos políticos do país (por razões diametralmente opostas) – o que enfraquece a nossa capacidade de diálogo e de pensar conjuntamente novas possibilidades.

Encerro, assim, este texto – revisado para fins desta publicação tropifágica –, esperando estar somando para uma revisão crítica e menos romantizada do nosso passado recente, a fim de resgatar suas contribuições essenciais na concretização da melhor realidade que pudermos criar. A luta continua.



Políticas contraculturais no Brasil ¹³⁷

Aline Carvalho

*Que acontece quando se solta uma mola comprimida,
quando se liberta um pássaro, quando se abrem as
comportas de uma represa? Veremos...*

(GIL, 2013, p. 332)

O Brasil e sua cultura aparecem em capas de revistas, jornais e, principalmente, *blogs, twitters, facebooks, myspaces* e toda a infinidade de possibilidades de comunicação *web* a fora... Por que esse país ao mesmo tempo tão rico e tão pobre, com uma imensa diversidade cultural, religiosa, social,

¹³⁷ Escrito em 2011, por Aline Carvalho, trata-se de um desdobramento do livro *Produção de Cultura no Brasil: da Tropicália aos Pontos de Cultura*, publicado pela editora Multifoco, em 2009, fruto de sua graduação em Estudos de Mídia na UFF (2008); e início de sua pesquisa de mestrado *Políticas públicas para o digital: a experiência da “Cultura Digital” no Brasil*, realizado entre 2010 e 2012 na Universidade Paris 8. Em sua trajetória acadêmica, a pesquisadora analisa as inovadoras políticas públicas do Ministério da Cultura sob o comando de Gilberto Gil e Juca Ferreira (entre 2003 e 2010), como os Pontos de Cultura e a Cultura Digital. Especificamente neste texto, a autora investiga as origens e motivações dessa geração de gestores encontrando suas raízes na contracultura dos anos 1970, e tendo no encontro entre a Tropicália e o movimento de *software* livre a conjuntura que levou à Cultura Digital enquanto política pública.

econômica e política apresenta tamanha assimilação e abertura para o mundo digital?

Podemos dizer que a criatividade brasileira, de certa forma, é uma questão de sobrevivência, pois ambientes inóspitos e diversos muitas vezes dão lugar a soluções coletivas e inovadoras. Para além do estereótipo carnavalesco ao qual o Brasil já foi muitas vezes relacionado, o país alcançou nas últimas duas décadas uma projeção internacional singular em sua ainda recente história. Essa assimilação da diversidade – ou pelo menos sua inegável existência – remonta ao processo de colonização, que teve desdobramentos diferentes dos outros países das Américas. O choque cultural e a miscigenação racial entre os indígenas que aqui já estavam, os europeus que chegavam e os negros africanos que eram trazidos como escravos coloriram desde a raiz esse povo que, aos poucos, começava a se constituir como “Brasil”. A vinda da corte para a colônia e o processo de independência do país tiveram desdobramentos como, por um lado, a permanência de um enorme território unificado e, por outro, processos políticos e sociais como a corrupção e a burocracia estatal. Nessa perspectiva histórica, se o Brasil do século XX buscava através da cultura uma “identidade nacional”, a partir de movimentos como o Modernismo, o teatro político, e a MPB, esse Brasil do início do século começa a se “desvendar” a partir de sua própria diversidade, entendendo essa miscelânea de referências como um traço identitário nacional.

Arte política e rock-‘n-roll

No início da década de 1960, a produção cultural brasileira encontrava níveis de experimentação e engajamento até então nunca antes vistos no país, impulsionados pelo sentimento nacional desenvolvimentista da era Juscelino Kubitschek, das reformas de base que começavam a ser rascunhadas pelo governo de João Goulart e pela esperança de revolução socialista que rondava os ares da América Latina. Segundo a psicanalista Maria Rita Kehl (2005, p. 31), “as reformas sociais e estéticas que se tentava implantar traziam ares de revolução para um país que se modernizava tão tardiamente”. A chegada da ditadura militar em 1964 e o cerceamento

da produção pelo regime autoritário foi um verdadeiro “balde de água fria” para a vanguarda artística da época que, entre dissidências e rupturas, buscou de alguma forma adaptar sua produção àquele novo contexto. Mas foi apenas em 1968, quando é promulgado o Ato Institucional nº5, que a censura veio a transformar mais radicalmente a cultura brasileira, atuando principalmente em dois planos: na prevenção (com cortes e vetos à produção artística e intelectual) e na punição (com inúmeras cassações, exílios, torturas e prisões, a maioria delas não justificadas). Luiz Carlos Maciel (2001, p. 170) explica que “1969 já foi um ano diferente. Cada um foi para seu canto, o protesto ficou mais quieto. [...] Desfez-se o sonho da eficácia política. Cada um entrou na sua”.

A década de 1970 foi marcada pelo desenvolvimento econômico e o nacionalismo exacerbado, com a vitória do Brasil na Copa do Mundo e o chamado “milagre econômico” que possibilitou a expansão da classe média e a elevação dos padrões de consumo da sociedade. Paralelamente, começa a se consolidar, no Brasil, a televisão, com a expansão da rede de telecomunicações patrocinada pelo governo ditatorial, em busca de uma “integração nacional”. O regime militar também enxergava a cultura de forma estratégica, e a censura não se definia pelo veto a qualquer produto cultural, mas sim por estabelecer uma “repressão seletiva” que separava o material considerado subversivo daquele que serviria aos interesses ufanistas do regime militar. Era, então, o terreno ideal para a consolidação de uma indústria cultural que, com forte influência da cultura *pop* norte-americana e do capitalismo, começava a desenhar novos modos para a produção cultural no país.

É nesse contexto que se insere a chamada “contracultura”: uma resistência aos modelos impostos pelo capitalismo que – embora também não fizesse a defesa do modelo socialista – criticavam de uma maneira geral o autoritarismo e os valores burgueses, variando entre o desbunde e formas mais especificamente politizadas. Em um momento de falta de liberdade política, os jovens começavam a buscar outras formas de liberdade, fazendo uso de drogas, ampliando suas experimentações sexuais e recusando o modo de vida capitalista, realizando mudanças e questionamentos no plano do comportamento:

Ele sai à procura de experimentos, não no campo minado e estreito da política nacional, mas no campo fugaz e irônico do comportamento humano. [...] A ação de cada um/a é uma performance, no sentido teatral do termo, em que o desejo torna-se o ator mais eficiente na luta política contra a ditadura. (SANTIAGO, 2004, p. 206)

É interessante observar que aquela geração dava continuidade, de alguma forma, a um processo de descoberta da revolução comportamental iniciado pela juventude pós-1964 – cuja grande parte saiu do país a partir de 1968 e começou a se integrar a experiências contraculturais principalmente na França, Inglaterra e Estados Unidos. A Tropicália de Hélio Oiticica, Zé Celso, Gil e Caetano, por exemplo, já havia experimentado o rompimento com o modo tradicional de se fazer arte e política, com cabelos desgrelhados, roupas chocantes e declarações perturbadoras (tanto para a direita quanto para a esquerda). Entendendo sua ação comportamental como uma ação política, a Tropicália propôs – e, de certa forma, conseguiu – incluir no plano das discussões políticas questões do cotidiano que eram consideradas “pequeno-burguesas” e “alienadas”, como o papel da mulher na sociedade, a liberdade sexual, a homossexualidade e o amor livre.

A descoberta do uso de drogas – principalmente maconha e LSD – para fins de “expansão do estado de consciência” foi talvez o grande propulsor da produção contracultural, que reunia homens e mulheres, brancos e negros, ricos e pobres em torno de um baseado no pôr do sol de Ipanema. No plano artístico, o espírito da contracultura era traduzido através da música em uma linguagem mundial: o *rock*, com sua contestação ao conservadorismo dos valores tradicionais; o *folk*, com seu pacifismo e sua contundente crítica social; e o *blues*, com sua melancolia que há décadas já mostrava as contradições da sociedade norte-americana. A contracultura, de uma certa forma, nasce com a inversão dos valores em relação à geração anterior – enquanto uma estava preocupada em mudar o sistema na sociedade, a outra buscava encontrar alternativas para suas próprias vidas no plano pessoal. A marginalidade era a recusa ao modelo de vida da burguesia, à produção cultural de massas, ao imperialismo yanque, aos

tabus sexuais e comportamentais e ao conservadorismo. Maria Rita Kehl (2005, p. 35) conta que eram, em sua maioria,

Jovens da classe média que dispensavam o conforto da casa paterna pra viver sem carro, sem telefone, sem televisão – esse era um ponto de honra pra nós – e muitas vezes sem mesada. [...] Sabíamos que as escolhas da vida privada também são escolhas políticas.

Com o passar dos anos e a transição do país para um regime democrático, diversos nomes que atuaram na resistência contra a ditadura – tanto da “esquerda engajada” quanto da “cultura do desbunde” – passam a entrar para a cena política do país: em 2010, por exemplo, Dilma Rousseff (que atuara no movimento de guerrilha contra o regime militar, sendo presa e torturada) foi a candidata da esquerda para dar continuidade ao governo de Lula; e José Serra (ex-presidente da UNE) foi o candidato da mesma direita que, oito anos depois, tentava voltar ao poder.

Uma gestão tropicalista

Em 2003, contrariando qualquer previsão política que pudesse ser feita há 40 anos, um metalúrgico nordestino é eleito presidente do Brasil e o músico tropicalista Gilberto Gil é nomeado ministro da Cultura, surpreendendo igualmente artistas, acadêmicos e gestores da cultura. Era grande a expectativa diante do fato de se ter no comando do Ministério alguém do meio artístico – diferente do ministro antecessor na gestão neoliberal de Fernando Henrique Cardoso, o cientista político Francisco Weffort –, e com uma trajetória um tanto polêmica como Gil. (CARVALHO, 2009, p. 134) O choque de se ter um “tropicalista” no governo perdurou por boa parte de sua gestão (2003-2008), e sobre isso, Hermano Vianna (2005, p. 132) explica:

é extremamente necessário pontuar que a esquerda havia mudado. O Partido dos Trabalhadores (PT) foi fundado nos anos 70 e já estava distanciado do marxismo e do socialismo tradicional. Para assumir o poder, sua retórica havia mudado ainda mais. E,

claro, Lula havia mudado, Gil havia mudado, o entendimento do Tropicalismo havia mudado (assim como a opinião sobre o uso das guitarras elétricas na música brasileira).

As mudanças e discussões provocadas por Gil encontrariam resistência, dentro e fora do Ministério da Cultura, ao serem diretamente questionados modelos e interesses políticos. Buscando ampliar o diálogo com a sociedade, foram realizados diversos Fóruns e Seminários chamados de “Cultura Para Todos”, repensando o papel da Cultura e do próprio Ministério no país, visando a elaboração de diretrizes para as políticas culturais. Augusto Boal, um dos precursores do teatro político no país, que desde àquela época se mostrava hostil às propostas dos baianos, era um dos principais críticos à escolha do nome de Gil para o Ministério, e ironizava: “Quando perguntado sobre o que faria no Ministério [...] Gil respondeu que ainda não sabia. Todo mundo tinha projetos. Menos o ministro”. (BOAL apud COSTA, 2011, p. 28) Já para a professora Heloísa Buarque de Hollanda,¹³⁸ “a gestão de Gil mudou tudo, foi revolucionária no sentido de ter sido o primeiro ministro a perguntar ‘o que é cultura?’, enquanto todos os outros já acreditavam saber a resposta”.

Nos anos 1960, Gil também se viu em momentos de incerteza e resistência, em que era preciso arriscar, e esse desafio se repetiria 40 anos depois à frente do Ministério da Cultura: “Não queremos estar certos o tempo todo. Queremos estar certos e errados. Queremos ser completos. Abram-se todas as garrafas, sim, para que os gênios possam sair”. (VIANNA, 2005, p. 136) E foi nesse ambiente de desafio que surgiram ações que talvez não tivessem tido espaço em outros contextos. Gil não estava sozinho, e foi essa sinergia de encontros e ideias que levou à criação de dois importantes marcos em termos de política cultural no Brasil: a Cultura Digital e os Pontos de Cultura.

¹³⁸ Em entrevista para a autora em 1º de junho de 2010.

A Cultura Digital – ou a Digitalização da Cultura

O processo de “digitalização” da cultura não diz respeito apenas à transposição de conteúdos para o meio digital, mas sim como os elementos tecnológicos alteram relações sociais a partir de uma nova configuração de conhecimento e de cultura. A chamada “realidade virtual” é também real, pois ela existe, em suportes imateriais, abrindo a possibilidade de novos usos a partir de novas regras. Assim, a própria noção de “coletividade” se estabelece em outros espaços, uma vez que é possível conectar, em rede, pessoas e ideias para além das limitações físicas do tempo e do espaço. Para o jornalista Eugênio Bucci (apud SAVAZONI; COHN, 2009, p. 206), “não é a tecnologia que muda a sociedade. Nunca foi. A sociedade, ou os movimentos sociais ou as relações sociais, é o que dão sentido social e histórico para a tecnologia, e não o contrário”.

Na década de 1970, Timothy Leary (1968) já afirmara no seu livro *A política do ecstasy* que “o computador é o LSD do século XXI”. Com isso, ele acreditava que aquela substância lisérgica proporcionava uma alteração no estado de consciência de tal forma que possibilitava um outro entendimento do real e, assim, uma nova tomada de consciência do processo de existir. Quando surge o computador, ele identifica que à medida que as novas tecnologias vão avançando, a quantidade de informações que o cérebro humano passa a receber por dia também viria a provocar uma percepção diferenciada do real, e assim, novas maneiras de existir. E foi essa ideia que 30 anos depois possibilitou que a cultura digital viesse a ser encarada enquanto política pública no Brasil.

Cláudio Prado, presidente do Laboratório da Cultura Digital e amigo de Gil desde a época dos festivais de *rock* em Londres, conta que eles roubavam e distribuíam livros de Leary para “fazer a cabeça das pessoas”, dentro da lógica da época “*turn in, turn on and drop off*”,¹³⁹ que muito se aplica ao momento atual também. No encontro de “Mídias Táticas”,¹⁴⁰ em 2003, em São Paulo, Prado conta que enxergou uma ligação direta entre

¹³⁹ Traduzindo: “Sintonize-se, se ligue e pule fora”,

¹⁴⁰ Arquivos *Mídia Tática Brasil*. Ver em: <https://midiatatica.desarquivo.org/2002-2005/midia-tatica-brasil/>.

a citação de Leary e o momento em que se encontravam e, assim, propôs para Gil, que havia acabado de assumir o ministério, que se pensasse o digital enquanto uma questão cultural. A partir daí, teve início uma profunda discussão em torno da cultura digital e qual seria o papel do Ministério nesse sentido, junto a jovens ativistas que já se articulavam em torno da questão do *software* livre, metareciclagem e processos colaborativos.

Desde então, o Ministério da Cultura – e os diversos agentes a ele ligados – percebeu que era preciso enxergar a chamada “Cultura Digital” como política pública, e passou a investir (financeiramente, mas, principalmente, ideologicamente) nesse debate. Um dos principais fatores de execução – e experimentação – da política de cultura digital naquele momento foi o “kit multimídia” nos Pontos de Cultura: equipamentos para fins de registro, divulgação e comunicação em rede que deveriam ser adquiridos pelos projetos selecionados. Em 2004, estava sendo discutido pelo governo federal o projeto de Bases de Apoio à Cultura (BAC), que previa a construção de equipamentos culturais nos centros urbanos. Alguns meses depois, o conceito inicial das BACs deu lugar ao Programa Cultura Viva e aos Pontos de Cultura, e articuladores de todo o país foram convidados a integrar a ação, a partir das experiências que já realizavam com cultura livre e tecnologia. Era a chamada Ação Cultura Digital, promovendo uma metodologia baseada no aprendizado mútuo, compartilhamento e experimentação. Gil (2013, p. 305) explica que:

Cultura Digital é um conceito novo. Parte da ideia de que a revolução das tecnologias digitais é, em essência, cultural. O que está implicado aqui é que o uso da tecnologia digital muda os comportamentos. O uso pleno da internet e do *software* livre cria fantásticas possibilidades de democratizar os acessos à informação e ao conhecimento, maximizar os potenciais dos bens e serviços culturais, amplificar os valores que formam o nosso repertório comum e, portanto, a nossa cultura, e potencializar também a produção cultural, criando inclusive novas formas de arte.

A Cultura Digital pode ser compreendida em duas dimensões: uma prática, ou seja, a busca de alternativas à lógica de mercado para os

processos tecnológicos, a exemplo do *software* livre e do código aberto como uma nova forma de produção e compartilhamento de informações; e uma conceitual, em que se entende o digital como um processo cultural e, enquanto tal, feito por pessoas que pensam seu lugar no mundo a partir da relação com a tecnologia e entre si. Assim, a Cultura Digital retoma a filosofia *hippie* no sentido de questionar a própria existência em relação à ordem econômica, às relações sociais e ao avanço tecnológico:

*a contracultura propõe reolhar pro mundo e reavaliar os valores políticos: a cultura da paz, a cultura do feminino, a discussão política da liberdade levada às últimas profundas e verdadeiras consequências.*¹⁴¹

Sob o signo da liberdade (social, sexual, política), a cultura *hippie* buscava pensar o acesso às ferramentas contestando a imposição do mercado, através do compartilhamento e da troca dentro daquele contexto. Assim, buscavam na vida em comunidade uma alternativa ao sistema capitalista que se consolidava. O próprio computador, que faz hoje parte da vida de milhares de usuários em todo planeta, foi trazido do plano industrial militar para o uso pessoal por jovens californianos que se encontravam à margem do sistema e que viram nessa tecnologia um instrumento revolucionário de transformação social e cultural. Gilberto Gil (2003) conta que, a Califórnia era, naquele momento, um centro da viagem contracultural e um centro de alta pesquisa tecnológica, e dessa forma aconteceu uma espécie de migração contracultural das viagens de LSD para os laboratórios de alta tecnologia e para o sonho da realidade virtual.

No plano artístico, a discussão dos movimentos contraculturais daquela década ia bastante no sentido de romper com a tradicional relação entre o sujeito (o espectador) e o objeto (a obra de arte), propondo a fusão de ambos: “a formulação certa seria a de se perguntar: quais as proposições, promoções e medidas a que se devem recorrer para criar uma condição ampla de participação popular”. (OITICICA, 2006, p. 167) Nesse sentido, o *software* livre seria uma alternativa social e cultural, a partir da

¹⁴¹ Entrevista realizada pela autora com Claudio Prado, em 19 de maio de 2010.

relação proposta entre programador e usuário, que passa a interagir com o sistema operacional criando novas experimentações. Para Cláudio Prado,

O digital, de certa forma, é o estado alterado da consciência do consumo, porque é subversivo à lógica do capitalismo por eliminar, em tese – e em alguns casos na prática –, o intermediário que não agrega valor: a editora, no caso dos livros, a gravadora, no caso da música.¹⁴²

Se, na década de 1960, o papel das editoras e gravadoras foi fundamental para o desenvolvimento da indústria cultural e consolidação da classe artística no mercado, atualmente, frente às possibilidades das novas tecnologias de criação e circulação cultural, o papel desse mediador da produção ou distribuição começa a ser revisto. O ambiente digital, jovem, da pluralidade do campo da invenção, está ligado ao crescimento do protagonismo popular e ao desenvolvimento do papel dos setores populares nessa sociedade humana crescente, o que aponta para uma revisão do que tenham sido os marcos regulatórios até então.

Enquanto empresas ligadas à comunicação e à cultura se esforçam em criar dispositivos para manter seu monopólio de mercado, novos agentes culturais se organizam em torno do que se convencionou chamar de “novos modelos de negócio” e buscam soluções criativas para a criação e difusão dos mais diversos produtos culturais. A produção colaborativa e a comunicação comunitária vem ganhando espaço nos últimos anos e, junto a isso, vemos, no Brasil, uma política de descentralização de recursos culturais, que enxerga na sabedoria popular e na cultura local uma potencialidade social e artística a ser fomentada pelas políticas públicas: eis que se descobrem os Pontos de Cultura.

Pontos de Cultura: o Brasil de baixo pra cima

O Programa Cultura Viva foi criado em 2004, pelo Ministério da Cultura, a partir da reformulação do projeto inicial de implementação de centros culturais chamados “Bases de Apoio à Cultura” (BACs). Para o historiador

¹⁴² Entrevista realizada pela autora com Claudio Prado, em 19 de maio de 2010, não publicada.

Célio Turino, então Secretário de Programas e Projetos Culturais, “não havia conceito, apenas um projeto arquitetônico de centros culturais pré-moldados. Estruturas ocas a serem oferecidas para a comunidade tomar conta. Prédios iguais em um país tão diverso? Quem pagaria a conta de luz? E a programação? Tudo com serviço voluntário? Não daria certo. Fora a sigla, BAC. As palavras têm força, baque é queda, susto”. (TURINO, 2009, p. 81) Assim, depois de muito diálogo com diversos agentes culturais, é apresentada a proposta do Programa Cultura Viva e seu carro-chefe: os Pontos de Cultura.

A missão do Programa Cultura Viva seria “[...] des-esconder o Brasil, reconhecer e reverenciar a cultura viva de seu povo”. (ALMANAQUE..., 2010, p. 35) Dessa maneira, trazendo a palavra “viva” no nome, entende cultura enquanto processo, não apenas evento, e reconhece que essa deve vir de quem a faz – as pessoas – e não pré-definida pela política pública. O Ponto de Cultura vai mais adiante no sentido do reconhecimento de que o povo faz cultura, apesar do Estado, através de iniciativas de base organizadas e atuantes em distintas linguagens, em todo território.

O programa buscava contemplar iniciativas de instituições da sociedade civil sem fins lucrativos, legalmente constituídas, que envolvam a comunidade em atividades de arte, cultura, cidadania e economia solidária. A partir de edital público eram selecionados projetos que passavam a receber recursos do governo federal para potencializarem e darem continuidade a seus trabalhos culturais. Segundo as diretrizes do edital, a iniciativa deveria:

[...] articular a produção cultural local promovendo o intercâmbio entre linguagens artísticas e expressões simbólicas, além de gerar renda e difundir a cultura digital, apoiar o desenvolvimento de uma rede horizontal de articulação, recepção e disseminação de iniciativas e vontades criadoras.¹⁴³

¹⁴³ O referido trecho, originalmente publicado na descrição do Programa Cultura Viva, não se encontra mais no *site* do extinto Ministério da Cultura – fruto de um processo que estamos vivendo no Brasil de desmonte e apagamento da memória de políticas como os Pontos de Cultura (entre muitas outras) sobre o qual falamos no prólogo –, o que reforça a importância de publicações como esta, no sentido de manter vivo um registro histórico de nossa cultura.

Para o teatrólogo Augusto Boal, “os Pontos de Cultura são o começo da realização de um desejo manifestado pela classe artística”, que indicam “a força do povo brasileiro na criação de uma nova cultura planetária”.¹⁴⁴ Nessa direção de preservação do patrimônio artístico e social, o projeto busca priorizar também ações de registro das atividades e tradições culturais, como afirma Célio Turino:

Reforçar a identidade cultural também significa revelar contradições e romper com uma identidade cultural aparentemente homogênea, construída com base em determinados marcos representativos da cultura dominante. [...] O registro literário, sonoro e visual da produção artística de nossa época é uma meta a não se descuidar. (TURINO, 2004, p. 74)

Assim, parte do incentivo recebido na primeira parcela, no valor mínimo de 20 mil reais, deveria ser utilizado para aquisição do chamado “kit digital”, equipamentos multimídia em *software* livre para fins de registro, divulgação e comunicação em rede entre os Pontos, além da complementação de atividades culturais/digitais relacionadas ao trabalho desenvolvido. Segundo Gilberto Gil, essa apropriação das ferramentas é importante para a própria garantia do progresso técnico e científico de forma conveniente e necessária, o que requer que o protagonismo saia das mãos dos laboratórios e caia “nas mãos do vulgo, do geral, das pessoas”.¹⁴⁵

O Ponto de Cultura não tem um modelo único e fixo, seu principal aspecto em comum é a transversalidade da cultura e a gestão compartilhada entre poder público e a comunidade. As principais diretrizes dessa ação são o empoderamento (a permissão para o livre gerenciamento de atividades), a autonomia (a capacidade de governar-se pelos próprios meios) e o protagonismo (a assimilação da diversidade em busca de um objetivo em comum). Assim, essa proposta de política pública vai no sentido de reconhecer ações que já sejam desenvolvidas nas diferentes comunidades

¹⁴⁴ Discurso de Augusto Boal na entrega do prêmio Ordem do Mérito Cultural, em 2005, não mais disponível no site do Ministério da Cultura, conforme explicado acima.

¹⁴⁵ Transcrição da conversa de Gilberto Gil com o CUCA da UNE, no Rio de Janeiro, em 2010, editada na seção “Conversações” desta publicação.

culturais, com contextos específicos. A “cultura viva” seria, desse modo, as manifestações culturais que vão desde a contação de histórias em literatura de cordel disponíveis na internet¹⁴⁶ a oficinas de audiovisual em comunidades tradicionais com equipamentos digitais;¹⁴⁷ de rodas de jongo de uma comunidade quilombola rural registradas em vídeo por estudantes universitários¹⁴⁸ a exibições de filmes nacionais em espaços públicos não comuns.¹⁴⁹

A principal dificuldade encontrada pelos Pontos de Cultura, muitas vezes, é a burocracia estatal, o que, para o pesquisador de políticas culturais Albino Rubim (2009, p. 25), é resultado do “[...] imenso fosso entre o estado nacional realmente existente e as necessidades, interesses e demandas dos dominados”. Ainda segundo Rubim (2009, p. 25), esses “[...] têm sido sistematicamente excluídos de uma relação democrática e republicana com o Estado, construído por muitos, mas configurados para poucos”. Para Claudia de Sousa Leitão (2009, p. 35-36),

o mais dramático na ausência de acesso aos bens e serviços culturais é que esta exclusão não é somente de natureza material, mas produz outras marginalidades imensuráveis, afastando do homem sua capacidade de imaginar, criar, conhecer, partilhar, experimentar, inovar e pertencer.

O principal resultado da aposta no Programa Cultura Viva e nos Pontos de Cultura foi o reconhecimento da importância de formas organizacionais populares como tecnologia social a ser apreendida e também

¹⁴⁶ A exemplo do Cordel sobre a Teia 2008 feito por Pontos de Cultura do Ceará, Amazonas, Maranhão, Pará, Piauí e Roraima (não mais disponível no site do Ministério da Cultura, conforme explicado anteriormente).

¹⁴⁷ Como o Ponto de Cultura Navegar Amazônia, do cineasta Jorge Bodanzky, um barco equipado de um estúdio itinerante que entre 2002 e 2010 navegava por comunidades ribeirinhas da Amazônia formando cidadãos ribeirinhos em tecnologias audiovisuais a fim de dar visibilidade à sabedoria e à cultura locais. Ver: *Navegar Amazônia*. Disponível em: <http://tvnavegar.com.br/>.

¹⁴⁸ Como o Ponto de Cultura do Quilombo São José, em Valença, no interior do estado do Rio de Janeiro, que se apresentou na 5ª Bienal de Arte, Ciência e Cultura da UNE.

¹⁴⁹ A exemplo do Ponto de Cultura Ideário, que realizou cineclubes em velas de barcos no litoral alagoano.

replicada como política pública, inserindo na cadeia produtiva da cultura agentes que historicamente eram excluídos desse acesso. Para Claudio Prado, a gestão de Gil no Ministério da Cultura proporcionou uma abertura política para iniciativas como os Pontos de Cultura e ações como a Cultura Digital, sobre a qual não havia muita formulação, e facilitou também a interação entre sociedade e governo:

O pensamento dos anos 60 trazido para dentro do governo é muito mais revolucionário do que os ex-exilados que também estavam dentro dos governos, embora eu não tenha nada contra os exilados políticos da esquerda. Apenas eles acabaram resultando numa acomodação política do século XX, enquanto eu acho que o movimento hippie instalado procurou furar tudo isso, caminhando para o XXI.¹⁵⁰

O sonho não acabou, acordou

Dentro dessa perspectiva histórica, podemos compreender melhor o atual desenvolvimento da política cultural brasileira no sentido da Cultura Digital. A geração da década de 1960/1970 se engajou em movimentos políticos e culturais que, por um lado, estão limitados a um tempo e espaço específicos e, por outro, levaram a rupturas e desdobramentos que possuem relação direta com a geração jovem de hoje. Para Gilberto Gil, “*sem saudosismo, não há motivo pra saudade, porque o que era vivo se deslocou no movimento do tempo e do espaço e continua vivo, por sobrevivência, pela nova geração*”.¹⁵¹ A resistência contracultural contra o governo ditatorial, por exemplo, deu espaço, hoje, a movimentos alternativos que possuem uma outra percepção do papel do Estado – mesmo que não haja um consenso sobre isso, como também não houve naquela época.

No caso do Ministério da Cultura, a atuação de Gil possibilitou, de alguma forma, um maior diálogo – ainda que com evidentes limitações, em se tratando de uma estrutura historicamente defasada. De dentro do

¹⁵⁰ Entrevista realizada pela autora com Claudio Prado, em 19 de maio de 2010.

¹⁵¹ Transcrição da conversa de Gilberto Gil com o CUCA da UNE, no Rio de Janeiro em 2010, editada na seção “Conversações” desta publicação.

governo, Gil buscou resgatar e operar a bandeira tropicalista de maior participação do público na obra, uma vez que procurou não apenas resolver os problemas apresentados pela sociedade civil, mas buscar de forma conjunta construir soluções e colocar novas perguntas, compreendendo o papel estratégico da diversidade cultural no cenário nacional e internacional.

No processo de desenvolvimento social brasileiro, a Cultura Digital teria o potencial de atuar como um elemento conector entre grupos sociais e vontades construtivas que, até então, se encontravam dispersos, proporcionando produções colaborativas e soluções criativas através das novas tecnologias. Essa articulação em rede buscou ser experimentada como uma das principais soluções para a sustentabilidade dos Pontos de Cultura: a partir da rede de intercâmbio estabelecida, poderíamos ter, por exemplo, um filme produzido por jovens participantes de uma oficina de vídeo da Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu,¹⁵² na Baixada Fluminense, com atores do grupo de teatro Nós do Morro,¹⁵³ da favela do Vidigal, na zona sul do Rio de Janeiro, com trilha sonora dos jovens músicos do Programa Integração pela Música (PIM),¹⁵⁴ em Vassouras, no interior do estado, editado nos estúdios do Pontão da ECO,¹⁵⁵ da Escola de Comunicação da UFRJ, e exibido no cineclube do Cinema Nosso,¹⁵⁶ no centro da cidade – todos Pontos de Cultura.

Nesse trajeto, observamos um deslocamento no debate sobre políticas culturais que, se em 1960 eram predominantemente políticas e de intervenção social direta, hoje estariam mais ligadas à produção de subjetividades – como já havia sugerido a Tropicália e os movimentos contraculturais daquele momento. Ou seja, se por volta de 1970, a cultura começava a ser reconhecida como lugar de afirmação de uma identidade nacional e a consolidação dos meios de comunicação de massa no país atraíram políticas públicas para o setor; em 1980 e 1990, com as manifestações pela

.....
¹⁵² Ver: <http://escolalivredecinema.blogspot.com>.

¹⁵³ Ver: <http://mapadecultura.rj.gov.br/manchete/nos-do-morro>.

¹⁵⁴ Ver: <http://www.pim-org.com>.

¹⁵⁵ Ver: <https://www.instagram.com/pontaodaeco/>.

¹⁵⁶ Ver: <http://cineclubecinemanosso.blogspot.com>.

abertura do regime, os movimentos sociais se fortaleceram e enxergaram a cultura como uma importante arena de disputa social.

Já em 1990 e início dos anos 2000, vemos crescer, vertiginosamente, ações culturais da sociedade civil através de ONGs, prezando pela autonomia frente ao poder público, que implementava uma política econômica neoliberal, compreendendo que *Cultura é um bom negócio*.¹⁵⁷ (BRASIL, 1995) Uma das tendências que se pôde observar no Brasil do início deste século foi uma política cultural em parceria com a sociedade civil e a iniciativa privada, que buscava garantir a preservação e valorização das tradições populares, conectada com as tendências globais e visando a inserção dos agentes no mercado cultural. E é realmente lamentável que, depois dessa experiência, ainda estejamos lutando contra questões tão básicas como a interferência moral – ou deveríamos dizer, censura – de um projeto de governo facista nas instituições culturais e a completa inexistência de diálogo junto aos agentes culturais de um país tão diverso como Brasil.

Ainda assim, podemos encontrar uma certa continuidade do processo de articulação comunitária na América Latina, prova de como os Pontos de Cultura e o Programa Cultura Viva inspiraram e contribuíram no desenvolvimento de políticas públicas na região. (SANTINI, 2007) Por exemplo, com a aprovação da Lei Cultura Viva, em 2014, o mapeamento dos Pontos de Cultura do Brasil se dá, atualmente, por um processo de autodeclaração, uma reivindicação histórica de entidades e coletivos culturais da rede Cultura Viva:

*A potência da cultura brasileira vai além do que é fomentado pelo Estado. A sociedade criou formas sustentáveis próprias, colaborativas e inventivas. É preciso lutar por mais investimentos na cultura, mas também reconhecer e valorizar os processos culturais desenvolvidos de forma autônoma pela sociedade civil.*¹⁵⁸

¹⁵⁷ Publicação do Ministério da Cultura em 1995, sob o comando do cientista político Francisco Weffort, durante a gestão do presidente Fernando Henrique Cardoso.

¹⁵⁸ Trecho do texto *Somos Todos Pontos de Cultura*, na apresentação da plataforma da rede Cultura Viva.

Além disso, outra iniciativa que nos ajuda a lembrar da força que tem o movimento cultural é o Projeto de Lei nº 175/2020 ou a Lei de Emergência Cultural.¹⁵⁹

Com a pandemia do novo coronavírus em 2020, a sociedade como um todo se viu frente a um desafio de reorganização e o setor cultural foi um dos mais afetados: o necessário isolamento social impede a realização de atividades presenciais, levando muitos trabalhadores da cultura a se verem sem fonte de renda de uma hora pra outra, e os critérios para liberação do auxílio emergencial do governo não se aplicam a alguns desses agentes. Assim sendo, setores organizados da classe artística, lideranças culturais e parlamentares de esquerda se organizaram para apresentar ao Congresso Nacional a Lei de Emergência Cultural, um dispositivo para direcionar recursos do Fundo Nacional de Cultura, inoperado pelo governo federal, para apoiar trabalhadores da cultura, artistas e entidades culturais. O projeto foi aprovado em sessões virtuais, em tempo recorde, por quase unanimidade no Congresso e com unanimidade no Senado. O repasse dos recursos serão feitos por estados e municípios, em três tipos de iniciativa: renda emergencial para trabalhadores da cultura, apoio mensal a espaços culturais impedidos de realizar atividades, e recursos para editais de fomento a projetos culturais no formato virtual. Nesse processo, foram criados canais nas redes sociais¹⁶⁰ para acompanhar os trâmites da votação, além de um curso *on-line*¹⁶¹ com diversos articuladores culturais – muitos deles Pontos de Cultura – para mobilizar nacionalmente e orientar os agentes culturais no controle social dos mecanismos de repasse como chamadas públicas e conselhos locais. A articulação em torno da Lei Aldir Blanc, uma homenagem ao compositor brasileiro vítima do vírus no início da pandemia, revela a complexidade da cadeia produtiva da cultura, na qual não apenas artistas são prejudicados, mas também suas equipes técnicas, e ressalta o valor da cultura e da arte para atravessar esse momento crítico de uma sociedade em quarentena.

159 Ver em: <https://www.camara.leg.br/propostas-legislativas/2242136>.

160 Ver em: <https://www.instagram.com/leiemerenciacultural/>.

161 Ver em: <https://www.youtube.com/channel/UCUmQS9V8YwXpvQyuX797MWw>.

Assim, mesmo apesar dos retrocessos e instabilidade política (sobre os quais falaremos adiante nesta seção), algo permanece – eis a importância de revisitar e recontar a nossa história. Nesse sentido, deixo falar por mim uma das principais figuras da contracultura, o jornalista Luiz Carlos Maciel (2001, p. 167), para encerrar este artigo com uma dica para a geração de hoje, talvez um pouco menos utópica, mas não menos inconformada:

lembrar as lições dos anos 60 não é, em absoluto, como querem fazer crer, uma manifestação de saudosismo, nostalgia ou qualquer forma de apego reacionário ao passado. Não é nada disso, seus bobos. Basta verificar o que aconteceu nos anos 70, 80 e 90, ou seja, o recrudescimento do processo de robotização global da sociedade, para admitir que essas lições precisam ser resgatadas e que a luta pela liberdade tem que recomeçar. A despeito do conformismo crescente dos últimos anos, nem tudo está perdido. Sempre é possível tentar evitar o pior. Paz e amor.



Por uma sinergia da diversidade: Pesquisa-ação participativa na rede de Pontos de Cultura no Brasil¹⁶²

Marcella Francelina Vieira Camargo e Aline Carvalho

A linha condutora desta narrativa é o uso da pesquisa-ação participativa como metodologia de desenvolvimento da produção de conhecimento nas áreas de juventude e cultura e, mais especificamente, na rede de Pontos de

162 Redigido a quatro mãos por Aline Carvalho com a antropóloga Marcella Vieira, que inovou ao trazer para dentro da rede Cultura Viva a metodologia da pesquisa-ação participativa. O artigo traça um paralelo entre produção de conhecimento e gestão compartilhada, a partir da experiência que levou à criação do GT Pesquisa Viva na Comissão Nacional de Pontos de Cultura. Esse trabalho foi apresentado no II Encontro Brasileiro de Pesquisa em Cultura, realizado na UFF, em 2014, e no VI Seminário de Políticas Culturais da Fundação Casa de Rui Barbosa, em 2015.

Cultura do Brasil. Através de práticas e técnicas colaborativas de pesquisa e em parceria com movimentos sociais e agentes da gestão pública, esta experiência tem como prerrogativa considerar todos os agentes envolvidos como produtores de conhecimento em potencial. Acreditamos que isso implica, sobretudo, a reflexão e a discussão das diferentes representações e narrativas no cotidiano, e a forma que estas refletem na construção de políticas públicas no país.

A pesquisa-ação participativa tem ambição de oportunizar encontros e trocar as impressões e experiências dos autores da ação. Com isso, é possível subsidiar tomadas de decisões, levantar possíveis soluções ou simplesmente provocar reflexões sobre problemas hegemônicos ou frequentes. Esse processo contribui ainda para determinar campos de diálogo entre os diversos envolvidos no universo pesquisado: cidadão, movimentos sociais, governo, universidades. Em uma perspectiva diferente da pesquisa acadêmica, cujo compromisso é com o desenvolvimento das ciências, o objetivo aqui é, principalmente, contribuir com a gestão participativa – seja da vida ou da esfera pública. Isso, porque, entendemos que “o gestor público é aquele que respeita, reconhece e entende a potência da população e a sua condição de sujeito da política (e não objeto dela), e é isso que legitima a ação governamental”. (ROCHA, 2013, p. 49)

Alguns conceitos teóricos ajudam a fundamentar a proposta de unir duas práticas de pesquisa que, para alguns autores, são distintas: a pesquisa-ação, voltada a subsidiar planejamento e tomadas de decisões, e o esforço metodológico participativo, que envolve localizar e contribuir com a interação entre olhares dos participantes. Sabemos que: “toda pesquisa-ação possui um caráter participativo, pelo fato de promover ampla interação entre pesquisadores e membros representativos da situação investigada. Nela existe vontade de ação planejada sobre os problemas detectados na fase investigada”. (THIOLLENT, 1997, p. 21)

Para a socióloga e praticante da Cartografia Social, Ana Clara Torres Ribeiro, esse tipo de pesquisa também se caracteriza por ser *ad hoc* e rápida:

As intensas mudanças observadas na ação política e a velocidade da acumulação financeira exigem o reposicionamento teórico-

conceitual dos elos entre estrutura e conjuntura e, ainda, agilidade na obtenção de resultados analíticos, mesmo que provisórios. (RIBEIRO, A., 2004, p. 4)

Observamos, assim, que essas vivências traçaram conexões com dimensões multi-institucionais, multidisciplinares e com teorias e práticas sobre o planejamento e a gestão pública, o que vai ao encontro do desenho do Programa Cultura Viva. Isso abre diversas possibilidades de presentificar conceitos e categorias (RIBEIRO, A., 2004), aproximando as pessoas de um determinado território/universo envolvidas nas construções de políticas públicas nas quais estão implicadas. Assim sendo, neste artigo, descreveremos as pesquisas-ações participativas de avaliação realizadas na Teia Rural Estadual 2013 e a da Teia Nacional da Diversidade 2014, em curso, que culminou com a formação do GTPesquisa Viva na Comissão Nacional de Pontos de Cultura.

O Programa Cultura Viva: solo fértil para a produção de conhecimento participativo

Em julho de 2014, é aprovada a Lei Cultura Viva e, com isso, o inovador Programa Cultura Viva passa a ser política do Estado brasileiro, no ano em que completa dez anos. Muitos têm sido os desafios, as aprendizagens e as conquistas desse processo de discussão e consolidação da diversidade cultural no país. Tanto para os diversos movimentos e manifestações culturais, quanto para os órgãos governamentais envolvidos na gestão do Programa nas esferas municipais, estaduais e federais. Trata-se de um conceito de política pública que se propõe amplo, atingindo diversos territórios e agentes culturais “invisibilizados” pelas representações hegemônicas, sobretudo nos meios de comunicação.

Como argumenta Célio Turino, ex-secretário da Cidadania do Ministério da Cultura, os Pontos de Cultura:

São organizações culturais da sociedade que ganham força e reconhecimento institucional ao estabelecer uma parceria, um pacto, com o Estado. Aqui há uma sutil distinção: o Ponto de Cultura não

pode ser para as pessoas, mas sim das pessoas; um organizador da cultura no nível local, atuando como um ponto de recepção e irradiação de cultura. Como um elo na articulação em rede, o Ponto de Cultura não é um equipamento cultural do governo nem um serviço. Seu foco não está na carência, na ausência de bens e serviços, e sim na potência. (TURINO, 2009, p. 64)

O Ponto de Cultura não tem um modelo único e fixo, seu único e principal aspecto em comum é a transversalidade da cultura e a gestão compartilhada entre poder público e a comunidade. Fundamentado nessa lógica da parceria (do poder público, da comunidade e de instituições afins), e fruto de um processo que se propõe pedagógico e participativo, faz-se fundamental reconhecer a diversidade de manifestações e realidades culturais dos agentes envolvidos no programa e encontrar alternativas e novos canais de diálogo. Esses desafios vêm estimulando novas formas de inclusão e governança que foram sendo transformados ao longo desta década. Esse processo inspirou uma série de experiências técnicas e metodológicas em diversas áreas políticas, sociais, culturais, profissionais, dentre outras, voltadas à inclusão e respeito aos diversos olhares dos agentes envolvidos.

Consideremos ainda que o programa foi criado durante a gestão do músico Gilberto Gil no Ministério da Cultura, por muitos considerada “revolucionária” por questionar o lugar elitista de “cereja do bolo” no qual a política cultural vinha sendo historicamente encontrada.

A vontade de comunicar e misturar culturas, chave para o Tropicalismo, é retomada nas ações do MinC, tendo Gil como ministro, cujo principal esforço foi expandir o conceito de cultura e torná-la mais acessível, reconhecendo-a como uma ferramenta estratégica para o desenvolvimento. A cultura, enquanto direito inalienável do ser humano, é também um dever de Estado, que deve garantir o acesso e a produção de cultura como parte das ações para a cidadania. (CARVALHO, 2009, p. 144)

Para Márcia Rollemberg, também ex-secretária do programa, esse princípio participativo deve permear todas as esferas do Cultura Viva,

pautando e demandando práticas da Secretaria da Cidadania e Diversidade Cultural:

A necessidade de ampliação e diversificação estrutural das fontes de fomento a programas, projetos e ações socioculturais, foi pontuada como um desafio a ser superado e, para isto, toda a sociedade deve ser envolvida, atendendo ao princípio do ‘nada sobre nós sem nós’, assim como a Gestão do Conhecimento, como método, mas principalmente como prática diuturna de cultura organizacional, precisa ser exercitada. (ROLLEMBERG, 2015, p. 16)

Assim sendo, se o ano de 2004 foi um momento de formulação e implementação do programa, dez anos depois, essa gestão do conhecimento de forma participativa e aplicada ainda é um grande desafio. E é exatamente nesse ponto que estamos experimentando possibilidades.

A prática que aqui apresentamos se propõe a discutir experimentações, suscitar questões, trocar experiências com outros pesquisadores e interessados em pesquisa na área de cultura. Assim, após traçadas algumas considerações teóricas, históricas e políticas, faz-se importante pontuar como se deu esse esforço articulado de estimular a cultura da pesquisa junto aos Pontos de Cultura executando projetos de pesquisa-ação participativa na Teia Rural e na Teia Nacional da Diversidade. Observamos ainda que, ao mesmo tempo, discutir o Programa Cultura Viva à luz de suas principais demandas junto a colegas da pesquisa acadêmica e gestores, revela diferentes visões quanto aos limites e à legitimidade das diferentes metodologias de pesquisa.

Formação do GT Pesquisa Viva na Comissão Nacional dos Pontos de Cultura

No âmbito do Programa Cultura Viva, as Teias estaduais e nacionais seriam as instâncias máximas de encontro, com o objetivo de estimular a reflexão e trocas de experiências políticas, sociais, culturais e artísticas do universo de agentes do programa. As teias eram planejadas e produzidas pelo poder público junto aos Pontos de Cultura, e a mobilização contínua

dos pontos se daria através dos Fóruns Estaduais, Regionais e temáticos. Por sua vez, os fóruns seriam encontros presenciais pautados pelas discussões pertinentes ao programa e à realidade cotidiana dos Pontos de Cultura, e por agendas da sociedade civil organizada que envolvem agentes da cultura, e o poder público – como, por exemplo, mudança nos rumos da política pública, redesenho, contingências, fenômenos sociais, votação de leis e emendas na área de cultura etc.–, sendo uma das interfaces mais importantes da gestão participativa.

Durante a Teia Estadual do Rio de Janeiro de 2013, a Teia Rural, foi realizada a primeira pesquisa-ação participativa de avaliação desse tipo na rede dos pontos. Essa experiência levou à formação de um grupo que se propôs a compartilhar e replicar essa proposta de pesquisa-ação participativa junto a outras esferas do programa, o chamado GT Pesquisa Viva.¹⁶³ De forma sistemática, vários agentes (ponteiros, participantes da comissão organizadora, gestores públicos, pesquisadores acadêmicos, interessados em geral) participaram da elaboração e do desenvolvimento da pesquisa-ação participativa de avaliação do encontro.

A metodologia facilitada pela antropóloga Marcella Camargo, que conduziu o processo da pesquisa na teia estadual, foi sendo apropriada pelo GT Pesquisa Viva. Nessa proposta metodológica, os participantes são ao mesmo tempo atores e autores do desenvolvimento metodológico da investigação: desde a elaboração das perguntas até a sua análise, apresentação e discussão dos resultados finais. Esse processo permite, assim, que as percepções, experiências e expectativas sejam revisitadas a cada etapa. A iniciativa, realizada em dezembro, conquistou mais adeptos no primeiro encontro do ano de 2014, em janeiro, no Ponto de Cultura Casa Nuvem, na Lapa, região central do município do Rio de Janeiro, onde os resultados da pesquisa foram apresentados e questões pertinentes à organização do Fórum dos Pontos de Cultura do estado do Rio de Janeiro puderam ser discutidos à luz de vários olhares. Em maio, durante a Teia Nacional da Diversidade 2014, esses resultados foram novamente apresentados no Seminário Visões sobre o Programa Cultura Viva, que reunia

¹⁶³ Ver em: <http://www.corais.org/pesquisaviva>.

a Rede de Pesquisadores do Cultura Viva. Na ocasião, uma nova pesquisa foi realizada e o GT, que até então havia atuado em âmbito estadual, amplia suas ações para o território nacional, como veremos adiante.

O GT de Pesquisa do Cultura Viva determinou que a sua principal missão seria disseminar uma cultura de pesquisa-ação participativa no Programa Cultura Viva:

O objetivo do grupo de trabalho é criar uma cultura de pesquisa dentro da rede do Cultura Viva, junto a pontos de cultura, gestores públicos e universidades. Por isso, busca-se potencializar a produção de indicadores e informações sobre o Cultura Viva através do levantamento, disponibilização e articulação em rede dessa produção criando espaços de intercâmbio de informações e metodologias junto a outras redes, buscando fomentar todos os atores do Programa como pesquisadores em potencial.¹⁶⁴

Entre as estratégias de ações desenhadas pelo grupo, estavam:

Contribuir com a criação de um repositório de pesquisas acadêmicas, estudos gerais e relatórios institucionais sobre o Programa já produzidos, em especial, pelos Pontos de Cultura e através deles; acompanhar as pesquisas e estudos em curso, como o Redesenho do Programa Cultura Viva e a pesquisa de Monitoramento e Avaliação da Rede Estadual [...] do Rio de Janeiro, dando retorno periódico à rede sobre seu andamento; e fomentar a produção de conhecimento e levantamento e novos indicadores por parte dos próprios pontos de cultura, através da capacitação em pesquisa-ação participativa e levantamento, com compartilhamento das metodologias e de seus resultados.

Esse fragmento do documento de fundação do GT faz uma síntese das dimensões que a produção de conhecimento alcança na sociedade civil organizada, movimentos culturais, governo, academia, e aponta para a necessidade de um esforço da troca para potencializar os fazeres e saberes entre os autores e os agentes de conhecimento.

¹⁶⁴ Fragmentos retirados do documento de criação do GT Pesquisa Viva.

A ação da avaliação da Teia Nacional da Diversidade

Realizada durante a Teia Nacional da Diversidade, em maio de 2014, em Natal, Rio Grande do Norte, a experiência da pesquisa-ação participativa da Teia da Diversidade se mostrou multidisciplinar e militante.

Durante o encontro, o grupo participou do Seminário Visões do Cultura Viva, organizado pela Fundação Casa de Rui Barbosa, que reuniu pesquisadores acadêmicos, gestores públicos e Pontos de Cultura para discutir a produção de conhecimento no âmbito do programa e rearticular a rede de pesquisadores do Cultura Viva. Além disso, os membros do GT Pesquisa Viva participaram também do Fórum Nacional dos Pontos de Cultura, no qual puderam compartilhar a experiência do Rio de Janeiro. Passando pelo processo de votação estabelecido para a criação de novos Grupos de Trabalho, o GT amplia sua atividade e passa a integrar oficialmente a Comissão Nacional de Pontos de Cultura.

Como contribuição de ordem prática para a Teia da Diversidade, o GT Pesquisa Viva buscou realizar uma pesquisa de avaliação do encontro que fosse o mais participativa possível. Assim, o esforço do GT foi no sentido de fazer com que as contribuições dos participantes fossem além da simples resposta ao questionário da pesquisa, mas buscassem possibilitar a própria elaboração e execução pesquisa-ação participativa. Para tal, a metodologia empregada passou por várias etapas, em que os diversos agentes e atores exerceram distintos papéis e encontraram a oportunidade de expor suas diferentes percepções de todo o processo.

Buscando essa diversidade na elaboração do escopo da pesquisa, o grupo convocou uma oficina autogestionada espalhando vários cartazes provocativos pelos espaços da teia, convidando o público a participar da atividade. Esse tipo de ação alcançou seu objetivo de interagir com o público, convidando-o a opinar.

Além de distribuir os cartazes em pontos estratégicos onde estavam sendo realizadas as atividades da teia, foi feita uma ampla divulgação oral e nos diversos fóruns de discussões nos quais o GT esteve presente. Ao final, foi formada uma equipe de dez pessoas entre ponteiros, produtores culturais, estudantes, pesquisadorxs, gestores e comissão organizadora de

vários estados, que se encarrega da elaboração, aplicação e divulgação da pesquisa-ação participativa de avaliação da Teia Nacional da Diversidade. Como ocorreram problemas na emissão da passagem, a facilitadora da construção do arcabouço metodológico lançou mão do universo da Cultura Digital e realizou a oficina através do Skype, com duração de 8 horas, distribuídas ao longo do penúltimo dia da teia.

Após longa discussão sobre os conceitos que estavam sendo trabalhados, formulou-se um esboço de projeto orientando os objetivos da pesquisa. Em seguida, o questionário piloto foi desenhado coletivamente e as pessoas do GT realizaram o pré-teste. Como a ideia era alcançar o máximo possível de participantes, optou-se pela pesquisa quantitativa – apesar disso, todo o processo foi qualitativo, baseado nas expectativas e experiências de cada integrante. Isso porque nessa metodologia os objetos são sujeitos que vivenciam, a partir de diferentes perspectivas, o recorte do objeto reelaborado a cada etapa.

Feitos os últimos ajustes, a versão final do questionário foi a campo. Com o objetivo de lançar uma campanha viral de forma criativa, foram confeccionados carimbos com o endereço *on-line* do questionário de pesquisa, e os integrantes do grupo realizaram uma força-tarefa de carimbar crachás, mãos, braços, panfletos e cartazes pela teia. Em complementação à campanha presencial, foram feitos ainda vários chamados através das redes sociais para que as pessoas respondessem aos questionários e, ao longo de 45 dias, 328 participantes da teia responderam espontaneamente à pesquisa.

Apresentação dos resultados

É importante ressaltar, ainda, que a apresentação de resultados é um outro momento de encontro importante nessa experiência. As pessoas que estão presentes são motivadas a analisar os dados apresentados às representações, contribuindo com outras interpretações do que foi apreendido pela equipe da pesquisa, e que serão incorporados no relatório final.

Assim, entre os meses de julho e dezembro de 2014, foi realizado o processo de codificação dos dados, de forma voluntária e orgânica, pelos

membros do GT, que se reuniam no Ponto de Cultura da Casa Nuvem. Em dezembro, os dados da pesquisa foram apresentados na reunião da Comissão Nacional dos Pontos de Cultura, em Brasília, tendo sido considerado um momento histórico para os presentes, “*onde pela primeira vez os próprios Pontos estão olhando para si mesmo*”.¹⁶⁵ Infelizmente, essa apresentação se restringiu aos representantes de GTs presentes e, em um curto espaço de tempo, o que limitou a possibilidade de análises e intervenções mais detalhadas.¹⁶⁶

Os dados analisados refletem um interessante aspecto dessa avaliação participativa do Cultura Viva: das respostas, 36% vieram da Região Nordeste e 31% da Região Sudeste, seguidas por 14% do Sul, 11% do Centro-Oeste, e 8% do Norte. Por sua vez, a grande maioria dos respondentes situava-se em zonas urbanas (66%) e rural-urbanas (29%), contra apenas 5% da zona rural – o que revela que esforços como esse ainda se veem concentrados junto a um público já relativamente mobilizado.

Sobre o perfil dos participantes, a maioria das pessoas que respondeu era coordenador do Ponto de Cultura (33%) ou seu representante legal (23%), o que indica o perfil majoritário de participantes do evento. Além disso, 49% dos respondentes estava participando de uma teia pela primeira vez, 25% pela segunda, e apenas 11% já havia participado de quatro ou mais encontros, o que pode sugerir que tais mecanismos de avaliação participativa despertaram maior interesse por parte de pessoas novas da rede, do que por seus quadros mais conhecidos. A respeito da motivação em participar do encontro, as principais foram: “fazer contatos” (76%), “difundir e fortalecer área de atuação” (73%), e “contribuir com ideias” (73%), o que reforça o importante caráter profissional e politicamente estratégico do encontro, e cuja extinção se mostra considerável perda para a gestão compartilhada na área da cultura. Além disso, “trocar experiências” (87%), o “interesse pela diversidade cultural” (80%), e “encontrar com amigos” (26%) confirmam sua importante contribuição afetiva para a formação de identidades culturais e senso de pertencimento. Esse aspecto

¹⁶⁵ Comentário de um dos participantes da reunião sobre a realização da pesquisa em questão.

¹⁶⁶ O relatório apresentado com os resultados da pesquisa pode ser acessado no *link* disponível em: <https://tinyurl.com/pesquisaviva>.

ainda é reforçado pela exaltação à afetividade (28%) e à diversidade (18%) na pergunta “O que você mais gostou na teia?”.

A diversidade cultural aparece ainda em alta na pergunta “Quais aspectos da TEIA ajudaram a conhecer melhor o Programa Cultura Viva?”, seguida pelas respostas “conversas e interações” e “fóruns temáticos/estaduais/GTs”. Entre os 14 itens da programação da teia, que foram submetidos a avaliação, os preferidos foram a “Mostra Artística” (8,49%) e os “Encontros com a Diversidade Cultural” (8,81%). Também foram bem avaliados: os Fóruns Estaduais (7,15%), a Feira Economia Solidária (7,31%) e o Cortejo (7,89%), enquanto os minicursos obtiveram a média mais baixa (5,83%).

De um modo geral, a organização da teia obteve notas baixas. Entre os 13 itens avaliados, os mais bem cotados foram: a hospedagem (8,42%) e a mostra artística (8,19%), seguidos pela equipe de atendimento (7,07%), os debates (7,24%), a duração (7,21%) e as viagens (7,33%); enquanto a comunicação (5,49%) e a alimentação (4,49%) obtiveram a pior média – informações importantes de serem mapeadas, discutidas e consideradas na realização dos próximos encontros que, infelizmente, não vieram a acontecer.

Considerações finais

A fim de potencializar essa experiência e ampliar o debate, buscamos também participar de encontros e redes, como a reunião da Comissão Nacional de Pontos de Cultura, o II Encontro Brasileiro de Pesquisadores em Cultura, realizado em outubro de 2014, na UFF, e o VI Seminário de Políticas Culturais da Fundação Casa de Rui Barbosa, em maio de 2015. Até o fim da produção deste artigo, em 2015, nos preparávamos para realizar uma chamada pública de trabalhos analisando esses dados, que seriam discutidos em maior profundidade em um seminário ampliado, de caráter nacional. A ideia de fechamento da ação era fazer uma publicação virtual e colaborativa juntando os trabalhos, textos ou outras formas de expressões que fossem inspiradas a partir dos resultados da pesquisa-ação de avaliação da Teia, e que seriam disponibilizados nas redes sociais, em

especial aquelas ligadas ao Cultura Viva (iTeia, Culturadigital.br, Corais.org, Estúdio Livre etc.). Entretanto, por falta de recursos e apoio institucional não foi possível levar adiante essa proposta, e este artigo busca cumprir, em certa medida, a função social de compartilhar esses aprendizados.

Seguindo os passos da filosofia do Cultura Viva, em que todos são produtores de conhecimentos sobre si mesmos, sua coletividade, e sobre o universo ao qual pertencem, essa prática estabelece diálogos, constrói parcerias diretas com a diversidade – inclusive possibilitando a troca horizontal com pesquisadores acadêmicos. Aqui, o papel do pesquisador/facilitador é construir pontes entre os saberes de forma que todos possam contribuir com a formulação do instrumental metodológico.

Essa experiência coletiva desperta ainda a percepção do potencial e da importância da produção e troca de conhecimentos. Na conjuntura administrativa e política do Cultura Viva, isso corresponde à missão de contribuir com o monitoramento e avaliação das práticas dos Pontos e do Programa em geral, com vistas a entender e sistematizar os desafios dessa política. Além disso, caracteriza-se por ser um método de baixo custo, cujo um dos benefícios é descentralizar a gestão em termos de tomadas de decisão.

Finalmente, acreditamos que o encontro da prática científica de produção de conhecimento com a ação cidadã de atuar junto a movimentos sociais se trata não apenas de uma contribuição à construção de políticas públicas para a cultura no país, como pode repercutir na formação cultural e identitária de cada um dos que participam das atividades como as aqui relatadas. Essa experiência vai totalmente ao encontro da proposta tropifágica: o Brasil produzindo conhecimento, indicadores e reflexão crítica sobre si mesmo. Esperamos, assim, seguir com essa construção e incidir na gestão compartilhada de uma cultura que seja, cada vez mais, protagonista e autônoma.

REDES

Indignados globais por uma cultura política digital¹⁶⁷

Aline Carvalho

*Hoje não é mais o pequeno recanto que reivindica sua
sucessão ao universal, é o universal que chama o local
para que ele venha.*

(Gilberto Gil)

Redes digitais e novos espaços de coletividade

O sistema político atual, dito democrático, parece estar cada vez mais sendo colocado em questão, assim como a sociedade já o fez em outros momentos ao longo da história. Compreendendo a internet como um espaço cidadão e público, onde se desenvolvem debates e ações que irão mais ou menos afetar a tomada de decisões políticas, vemos surgir o que Peter Dahlgren (2000) chama de “democracia 2.0”.

Nessa perspectiva, é necessário desconstruir a distinção comumente feita entre “virtual” e “real”, em relação às interações estabelecidas através de um suporte digital, uma vez que essas relações não podem ser dissociadas de uma dinâmica social *off-line* por detrás da tela do computador. A internet se apresenta potencialmente como uma arena pública de interações, na qual é possível conectar em rede pessoas e ideias para além das limitações físicas temporais e territoriais. E se por um lado vemos a reprodução de antigos monopólios e desigualdades em novos meios, a existência de uma rede global de comunicações permitiria, por outro lado, o estabelecimento da própria noção de coletividade em outros espaços. Vemos, assim, o surgimento de uma nova classe política, fundada

¹⁶⁷ Artigo publicado em 2012 na *Revista Lugar Comum*, nº 35-36.

em uma dinâmica questionadora dos parâmetros hierárquicos e territoriais da democracia moderna. Reunidos por um sentimento coletivo de não conformismo ao atual estágio do sistema capitalista, os automeados “indignados”, por exemplo, fizeram uso de ferramentas digitais para compartilhar experiências dispersas espacialmente e debater estratégias concretas, tendo em vista o que consideram uma “democracia real”.¹⁶⁸

As revoluções que ocorreram no norte da África em 2011 inspiraram a mobilização que ocupou as praças da Espanha, e as calçadas de Wall Street, nos Estados Unidos, além de ocupações em espaços públicos em outras cidades no mundo como Roma, Paris, Bruxelas e Rio de Janeiro – guardadas as devidas proporções. Acima de tudo, era ressaltado o caráter mundial do movimento. Sob a epígrafe “todos juntos para uma mudança global”, esses cidadãos compreendiam que os principais pontos fracos do sistema atual – bem como suas possibilidades de melhoria – não dependem apenas de governos isolados, mas estão diretamente ligados a organizações transnacionais – desde a ONU ao Banco Internacional do Desenvolvimento (BID).

Se, por um lado, é colocado em questão demandas relativas ao meio ambiente, o sistema financeiro, e contra a guerra, por outro lado, é muito mais complexo estabelecer prioridades em uma escala mundial e tão diversa. Cada país tem suas prioridades e dinâmicas internas para a implementação de políticas públicas. Assim, o ponto em comum encontrado pelo movimento – sabendo que cada localidade possui contextos políticos específicos – é o fato que, de uma maneira geral, os governantes não têm representado os cidadãos que os elegeram. Sob essa perspectiva, era reivindicada uma participação mais efetiva da sociedade na tomada de decisões de governos, questionando-se a efetividade da democracia hoje.

¹⁶⁸ “Indignados” é o nome pelo qual ficou conhecido o movimento popular ocorrido na Espanha, em 2011, no qual diferentes setores da população foram às ruas no dia 15 de maio (ou “15M”, que também dá nome ao movimento). Organizados, a princípio, pelas redes sociais e, posteriormente, acampando em praças nas principais cidades do país, o movimento se inspirou na Primavera Árabe, iniciado no ano anterior no Oriente Médio. O nome “indignados” é uma referência ao livro *Indignai-vos!*, de Stéphane Hessel, sobre a crise econômica na Europa, em 2008.

A chamada para mobilização mundial no dia 15 de outubro de 2011 na página Takethesquare.net, um dos vários *sites* que buscou reunir as ideias do movimento global de ocupações, explicava a mobilização:

a chave do 15 de outubro não deve ser apenas mobilizar pessoas através de algumas ações simultâneas, mas conscientizar-se de que o mundo age junto e, assim, começar a construção de uma rede entre todos nós, para decidirmos todos juntos, pois esta é a única possibilidade, o que o mundo deveria ser. Sabemos que os poderes são mundiais, que vivemos em um mundo globalizado, então, por isso, nossa resposta deve ser igualmente mundial. (TAKE THE SQUARE, 2011, tradução nossa)

De uma maneira geral, a cobertura midiática buscou não relacionar as manifestações entre si, forjando a aparência de movimentos isolados. Entretanto, o chamado à manifestação global do 15 de outubro levou milhares de cidadãos às ruas de mais de 950 cidades, de 82 países em todo o mundo – e os números refletiam o sentimento geral de insatisfação, ainda que demandas concretas e a organização a longo prazo deixasse a desejar. Dahlgren afirma que:

ainda que a tecnologia forneça os recursos-chave para um aumento da comunicação entre os cidadãos, é a discussão em si que irá dar vida ao espaço público. Onde se desenvolve tal interação, entre quem, sob quais circunstâncias, via quais tipos de processos comunicativos e graça a quais competências? (DAHLGREN, 2000, p. 170)

Nesse sentido, a cobertura por parte de mídias alternativas e amadoras e a troca mais ou menos direta de informações entre os ativistas através da rede foram, e ainda são, a maior fonte de informações do movimento. A tecnologia *streaming*, que permitiu a transmissão em tempo real de assembleias, manifestações e o dia a dia dos acampamentos, contribuiu para o reconhecimento entre pares, mesmo que geograficamente distantes, e o fortalecimento do sentimento compartilhado de indignação, que pôde levar a ações em contextos locais e específicos.

Inteligências coletivas e compartilhadas

Esse processo de digitalização não diz respeito apenas à transposição de conteúdos para o meio digital, mas sobre como os elementos tecnológicos alteram relações sociais a partir de uma nova configuração de conhecimento e de cultura. E essa cultura de redes estabelecida no meio digital pode atuar como um potencializador para a conexão entre grupos sociais e vontades construtivas que, até então, se encontravam dispersos, possibilitando produções colaborativas e circuitos alternativos através das novas tecnologias. Ainda que seja muito complicado usar o termo “sociedade”, em toda sua diversidade e divergências, hoje, as movimentações políticas em um país refletem e motivam experiências em outros territórios de forma muito mais rápida, viral e informal. A respeito do processo de aprendizado coletivo de se fazer política 2.0, Javier Toret, filósofo e ciberativista do grupo Democracia Real Ya Barcelona, afirma que

se a democracia na época moderna era a invenção da liberdade, a democracia agora é a invenção do comum, do que nos une. Conseguimos criar um código fonte, como se fosse um software livre, e o colocamos à disposição de todos, porque nós também vimos como haviam feito nossos irmãos do mundo árabe. [...] Não se trata de como transmitir mensagens, mas como surge uma organização coletiva e interativa e se cria uma pequena inteligência coletiva. E, claro, ao liberar o código fonte, a gente o melhora e modifica. (FERNÁNDEZ-SAVATER et al., 2011, p. 54)

Não é de hoje que movimentos sociais locais encontram reflexo em contextos internacionais. O próprio tão lembrado maio de 1968 só alcançou essa dimensão histórica porque não foi apenas em Paris que jovens universitários se uniram à classe trabalhadora para lutar por mudanças sociais – mas também nos Estados Unidos, Praga, Cuba e, inclusive, no Brasil. Cada movimento tinha seus desafios e bandeiras, mas toda esta juventude estava de alguma forma envolta no sentimento de que uma revolução (social, cultural, política) estava acontecendo. A diferença é que a internet proporciona um contato mais imediato, que possibilita o surgimento de ideários comuns e compartilhamento de experiências, buscando

novas respostas para novos problemas. (Imagine se Daniel Cohn Bendit, Richard Stallman e Gilberto Gil estivessem se esbarrado no Twitter há quarenta anos?!).

O principal ponto é que esses agentes não estão ligados apenas por uma estrutura tecnológica, mas por uma cultura política que envolve autonomia, compartilhamento e colaboração, em que ações locais são potencializadas por essas redes estabelecidas. Para o jornalista Eugênio Bucci (apud SAVAZONI; COHN, 2009, p. 206), “não é a tecnologia que muda a sociedade. Nunca foi. A sociedade, ou os movimentos sociais ou as relações sociais, é o que dão sentido social e histórico para a tecnologia, e não o contrário”.

A jornalista independente Alba Muñoz explica que, durante os acampamentos na Espanha,

nossa forma de nos comportarmos nas praças era precisamente a mesma da rede: um movimento distribuído, transversal, onde ninguém e ao mesmo tempo todos mandam, e onde é vital o trabalho digital para alcançar um comum. Reivindicávamos o anonimato enquanto experimentávamos uma participação real e livre em algo coletivo. (FERNÁNDEZ-SAVATER et al., 2011, p. 41)

Entretanto, esse tipo de organização descentralizada vai de encontro direto com as instituições democráticas como conhecemos hoje, herdada de séculos anteriores. Em especial, os partidos políticos – tanto de esquerda quanto de direita – tendem a encarar com desconfiança essas movimentações, que são, ao mesmo tempo, individuais e coletivas. O coletivo português de esquerda Passa Palavra faz uma severa crítica aos acampamentos que se formavam em Madri e em Lisboa naquele momento, que ilustra bem essa dicotomia:

pode-se dizer que, de um modo geral, a grande ausente dessas discussões é a luta de classes. Fala-se de novas formas de luta, de assembleias abertas e democráticas, de recusa do sistema; fazem-se comparações, no mínimo erradamente mecânicas, com os acontecimentos do Cairo e de Túnis. No fim da linha, quando não à cabeça, quase sempre surge como lema geral, vago e abrangente a

ideia central dos Fóruns Sociais Mundiais de que ‘um outro mundo é possível’. (ACAMPADOS, 2011)

Esse tensionamento entre formas tradicionais de ação política e novas possibilidades de experimentações cognitivas lembra a discussão proposta pela Tropicália nos anos 1960, no Brasil, por exemplo. No Manifesto da Nova Objetividade Brasileira de 1967, Hélio Oiticica buscava romper com a tradicional relação entre o sujeito (o espectador) e o objeto (a obra de arte), propondo a fusão de ambos. Assim como a proposta tropicalista encontrava resistência – tanto da direita, que os considerava subversivos, quanto da esquerda, que os julgava despolitizados –, vemos, 40 anos depois, novos questionamentos e experimentações dando lugar a novas dinâmicas sociais, fundamentadas em uma cultura política de redes colaborativas.

Das redes às ruas: conexões globais para questões locais

Nesses caminhos, vemos que há diferentes perguntas, que demandam diferentes respostas e, naturalmente, diferentes atores sociais. Dos revolucionários das palavras de ordem aos *twitteiros* de plantão, todos têm uma contribuição nessa revolução – se estamos falando de uma democracia participativa baseada na diversidade, e não na ditadura da maioria. Por isso, essa conexão em rede proporciona o compartilhamento não apenas de soluções, mas também de impasses em comum nessa experimentação.

Mais especificamente no Brasil, os movimentos artísticos do século XX buscavam pensar a cultura brasileira e o papel do país no mundo, em busca do que seria uma “identidade nacional”. O conceito de “antropofagia” empregado por Oswald de Andrade (1970b), sugeria o instinto de comer as influências estrangeiras, digeri-las e transformá-las em algo caracteristicamente brasileiro. Nesse sentido, a relação entre arte e tecnologia, no Brasil, é profundamente marcada pelos movimentos culturais que surgiam ao redor do mundo e que, conseqüentemente, tiveram seus desdobramentos no país. E não faltam bons exemplos: o cinema novo brasileiro da década de 1960, declaradamente inspirado na *nouvelle vague*

francesa e no neorealismo italiano; o *manguebeat* da década de 1990, que juntava a percussão regional dos ritmos tradicionais do nordeste com a batida eletrônica da cena *beat* internacional; e o próprio desenvolvimento de *softwares* livres, naturalmente desterritorializado, que encontrava no Brasil dos anos 2000 uma potente rede de criação e compartilhamento.

Mesmo os ventos do movimento *Occupy* chegaram ao país na forma das Marchas da Liberdade e dos acampamentos *Ocupe*. No dia 21 de maio de 2011, alguns dias depois da manifestação que deu início às acampadas na Espanha, era proibida em São Paulo a Marcha da Maconha, tradicional passeata anual pela legalização da *cannabis*. Uma semana depois, era convocada uma ampla manifestação em repúdio à repressão da polícia e em nome da liberdade de expressão, que reuniu bandeiras diversas (democratização da comunicação, movimento de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Queer, Intersexo, Assexual (LGBTQIA+), descriminalização do direito de expressão, movimento de ciclistas, “ativismo”, entre outros) em uma passeata de 4 mil pessoas na Avenida Paulista. Na semana seguinte, a marcha se replicava em outras cidades do país que, embora em menor proporção, espalhavam um sentimento comum de uma ação política coletiva, lúdica e com lideranças difusas – embora conflitos ideológicos e metodológicos se dessem na prática entre os diferentes movimentos participantes.

Naquele ano, acampamentos se levantaram em algumas cidades do país como Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília. A repressão policial, conflitos sociais urbanos e a não adesão em massa ao movimento foram algumas das razões dos *Ocupes* não terem se mantido por muito tempo e em larga escala no país. Entretanto, a energia mobilizada durante as manifestações conectou vontades coletivas que se perpetuaram em grupos de trabalho presenciais e em debates em redes digitais, na construção de alternativas ao atual sistema político, econômico e social no país.

É preciso apontar que esta movimentação que se iniciou no Brasil com as ocupações de 2011 contribuiu em grande medida para as jornadas de junho de 2013, quando milhões de pessoas participaram de protestos em diversas cidades do país, com reivindicações tão diversas como mobilidade urbana, combate à corrupção e prioridades orçamentárias dos governos naquele momento, todos reunidos sob uma ampla e vaga bandeira

“Vem Pra Rua”. Há muitas análises possíveis a serem feitas a partir desses acontecimentos, inclusive o papel que a desesperança generalizada na política e um forte sentimento antipetista tiveram na controversa eleição de Jair Bolsonaro à presidência da república em 2018. No entanto, a experimentação de outras formas de política, mais coletivas e descentralizadas, são um traço inegável dos tempos atuais. E não podemos deixar os catastróficos acontecimentos na política brasileira desde 2014 anuviarem a necessidade pujante de reinventarmos as experiências de coletividade e cidadania até então disponíveis – esse é o nosso argumento central aqui.

Da mesma forma, as experiências ativistas nos países da Europa e do norte da África não devem ser isoladas do que se passa na América Latina, pois embora lidem com contextos locais específicos, são respostas ao atual estágio de desenvolvimento do capitalismo mundial. Se, por um lado, alguns meios de comunicação tradicionais possam hesitar em entrar em muitos detalhes, ou mesmo omitir o que se passa nas manifestações locais, por outro, as redes digitais facilitam o contato e a troca de informações estratégicas sobre essas movimentações. E esse diálogo ajuda a compreender as diferenças culturais e políticas entre os cenários locais, e a estabelecer possibilidades de atuação em contextos específicos.

Políticas públicas para uma cultura digital

Entretanto, essas dinâmicas possuem implicações políticas, sociais e econômicas a nível global, e não é sem resistência e obstáculos que vêm emergindo. Em todo o mundo, o desenvolvimento de uma World Wide Web (WWW) se confronta com legislações nacionais e culturas locais. A própria gestão da infraestrutura tecnológica em cada país é responsabilidade de diferentes setores (administração pública nacional, governos locais, centros de pesquisa, coletivos autogestionados etc.), e governantes possuem diferentes entendimentos das potencialidades e implicações dessas tecnologias digitais em rede. O pesquisador russo Evgèny Morozov relativiza o poder da internet no livro *Net Delusion*, causando polêmica em meio à euforia das manifestações que vieram a derrubar o governo local no Egito – em grande parte convocadas pelo Twitter e Facebook. Ele

defende que qualquer teoria que possa ser estabelecida a partir do uso das redes sociais deve ser

[...] altamente sensível ao contexto local, considerando as complexas relações entre Internet e a elaboração de políticas externas em geral, que não se originam no que a tecnologia permite, mas no que um determinado ambiente geopolítico exige. (MOROZOV, 2011, p. 17, tradução nossa)

Dessa forma, as políticas públicas nacionais relacionadas ao ambiente digital dizem muito sobre o tratamento dado pelo governo e reivindicado pela sociedade no que diz respeito não apenas à democracia, mas ao empoderamento da sociedade. Além disso, uma vez que estamos falando de um novo contexto, novos desafios institucionais, políticos e estruturais irão igualmente se apresentar. Por sua vez, os marcos regulatórios são localizados no tempo e espaço onde foram criados, o que demanda a revisão e atualização desses dispositivos. Segundo Ronaldo Lemos (2005), o futuro da liberdade de expressão na internet depende da estrutura normativa da tecnologia e, nos dias de hoje, é, precisamente, no campo do direito que se travam batalhas a respeito das oportunidades de desenvolvimento tecnológico para os países periféricos.

De certa forma, o Brasil do início do século se situava no cenário internacional como uma referência no desenvolvimento de tecnologias sociais livres, baseadas no compartilhamento, especialmente graças a políticas como os Pontos de Cultura, o apoio institucional ao desenvolvimento e uso de *softwares* livres, e a criação colaborativa do Marco Civil da Internet Brasileira. Entretanto, ainda resta um longo caminho na criação de políticas públicas que compreendam em ações locais o desenvolvimento global otimizado por esse contato digital. Nesse sentido, o investimento em infraestrutura, por exemplo, é primordial: não simplesmente importando soluções técnicas e econômicas de países desenvolvidos, mas criando uma estrutura de inovação que busque soluções brasileiras para questões brasileiras. Felipe Fonseca defende a ideia de que o erro é a matéria-prima do acerto, e sugere a criação de espaços de experimentações para o desenvolvimento dessas novas soluções:

Os projetos que levam tecnologias de informação e comunicação às diferentes comunidades do Brasil não podem se limitar a reproduzir os usos já estabelecidos. O que precisamos são pólos locais de inovação, dedicados à experimentação e ao desenvolvimento de tecnologias livres. Esses pólos precisam ser descentralizados, mas enredados. Devem tratar de diversos assuntos, não somente acesso à internet: dialogar com escolas, projetos sociais, ambientais e educativos. Precisam acolher coletivos artísticos, engenheiros aposentados, amadores apaixonados, empreendedores sociais, inventores em potencial. Não podem ter medo de gerar renda, criar novos mercados. Precisam configurar-se em laboratórios experimentais locais. (FONSECA, 2011a, p. 22)

Sendo assim, uma política pública efetiva para o cenário digital deveria incentivar o desenvolvimento de metodologias comuns de experimentação política a nível local e mundial. Essa possibilidade de compartilhamento e difusão de conteúdos e ideias, de maneira muito mais rápida e informal que antes, motivam essas novas políticas. Reivindicando uma “democracia real”, também em tempo real, são assim consideradas não apenas as possibilidades, mas também os impasses atuais e possíveis caminhos. Globalmente, seguimos conectados com novos desafios e descobertas, e o estabelecimento desse diálogo é a chave para seguir nessa *#globalrevolution*.



Ciberativismo 3.0: internet como ambiente, demanda e ferramenta¹⁶⁹

Aline Carvalho

Assim como toda inovação tecnológica, a internet se apresenta como um espaço público de interação social, com dinâmicas e códigos culturais próprios a esse ambiente digital. Vinte anos após o surgimento da blogosfera e da popularização, em seguida, das redes sociais, fazer uma *live* no Instagram ou coordenar o “twittaço” parece quase tão óbvio – às vezes até mais – quanto fazer uma ligação telefônica ou elaborar panfletos para uma manifestação. As práticas ativistas em defesa das mais diversas agendas políticas encontram nas redes digitais um estratégico espaço de articulação e difusão de informações, ainda que com restrições, como sabemos.

Dentro do *ciberativismo* em geral vemos surgir grupos discutindo políticas para a internet em si – como neutralidade da rede, direito autoral, novos modelos de negócio, dados abertos, entre outros –, buscando preservá-la como um espaço público de interação social. Ainda que transversais, abrigando áreas de estudo que vão do direito à engenharia, o movimento que chamamos aqui de “ciberativismo 3.0” demanda uma defesa estrutural da internet para além da bandeira específica da liberdade de expressão. Fruto dos movimentos tradicionais pela democratização da comunicação que desde os anos 1960 vem se adaptando – em forma e conteúdo – às novas dinâmicas mundiais, esse *ciberativismo* tem incorporado códigos culturais próprios do ambiente em rede, fazendo uso de

¹⁶⁹ Escrito em 2012, por Aline Carvalho, durante a sua pesquisa de mestrado *Ação coletiva nas redes digitais: o contexto histórico, o estado da arte e seus atores*, na Universidade Paris 8. O artigo retrata as especificidades dos movimentos sociais da internet em relação aos tradicionais movimentos pela democratização da comunicação. Embora esse texto não tenha sido publicado, suas reflexões levaram a outras publicações em parceria com o pesquisador Adilson Cabral, da UFF, como o artigo “Da ‘alterglobalização’ à ‘indignação’: reconstruindo as redes sociais no início do século XXI” (2012).

ferramentas digitais ao mesmo tempo que as incorpora como dinâmicas de ação política.

Assim, veremos, a seguir, como o *ciberativismo 3.0* tem a internet ao mesmo tempo como ambiente e demanda, para então demarcar sua especificidade no uso de ferramentas, indicando novos caminhos para a organização social e a criação de políticas públicas no século XXI.

Internet como ambiente

A história dos sistemas de comunicação – a imprensa, o cinema, o rádio, a televisão e a internet – nos mostram que as novas ferramentas nos trazem também novos paradigmas. Para além de ser uma potente ferramenta de diálogo e difusão de informações, a internet possibilita conexões descentralizadas e, por isso, espaços de interação, criação e compartilhamento coletivos próprios a essa rede globalmente conectada.

A internet é apontada como um “espaço público”, um “lugar de formação da vontade política, via um fluxo livre de informações pertinentes e de ideias”, consistindo em “interações face a face e interações mediados”. (DAHLGREN, 2000, p. 161) Dessa forma, essa realidade virtual não pode ser dissociada de uma dinâmica *off-line* por trás, uma vez que são sujeitos sociais, situados no tempo e no espaço, que estão construindo e interagindo nessa rede.

Cláudio Prado¹⁷⁰ compreende que essa transformação cultural trazida pelo ambiente digital hoje – chamada por alguns, especialmente no Brasil, de “Cultura Digital” – pode ser observada em duas dimensões: uma conceitual, em que se entende o digital como um processo cultural e, assim, feito por pessoas que pensam seu lugar no mundo a partir da relação com a tecnologia e entre si. Essa compreensão levaria a certos questionamentos de ordem política, econômica e social em que a tecnologia se insere, levando, então, à dimensão prática dessa cultura digital: a busca de alternativas à lógica de mercado, viabilizada por processos tecnológicos.

¹⁷⁰ Entrevista de Cláudio Prado à autora em 30 de maio de 2010, não publicada.

O ambiente digital possibilita novas formas de produção, difusão e acesso a conteúdos e, vemos assim, surgirem dinâmicas de trabalho baseadas na cooperação e no compartilhamento. Por exemplo, o desenvolvimento de *software* livres, o financiamento coletivo através do *crowdfunding* e a troca de arquivos através de redes *p2p* – que por sua vez demandam novas políticas e leis para sua estruturação, e são usadas pelo *ciberativismo 3.0* como “armas de guerrilha” para a apresentação desse ambiente ético digital. O incentivo ao desenvolvimento de *softwares* livres é visto, inclusive, como uma questão de soberania tecnológica dos países em desenvolvimento, como explica Sérgio Amadeu Silveira (2004, p. 5-6, 74):

O movimento do *software* livre é um movimento pelo compartilhamento do conhecimento tecnológico. [...] Como a tendência da economia capitalista é se tornar crescentemente baseada em informações e em bens intangíveis, a disputa pelo conhecimento das técnicas e tecnologias de armazenamento, processamento e transmissão das informações assume o centro estratégico das economias nacionais. [...] Todavia, a grande consequência sociocultural e econômica do *software* livre é sua aposta no compartilhamento da inteligência e do conhecimento. Ele assegura ao nosso país a possibilidade de dominar as tecnologias que utilizamos. O movimento pelo *software* livre é uma evidência de que a sociedade da informação pode ser a sociedade do compartilhamento. Trata-se de uma opção.

Essas dinâmicas sociais mediadas pelas tecnologias que buscam romper com certas lógicas do sistema – das quais o *software* livre é apenas um exemplo – estão diretamente relacionadas ao contexto social, político e histórico em que se encontram. Felipe Fonseca (2011b) acredita no “desaparecimento do digital como consequência de sua ubiquidade”:

A partir do momento em que o digital está em toda parte, será que ele ainda funciona como um recorte relevante para entender e interferir na maneira como as redes interconectadas influem na sociedade? [...] À medida que se isola o digital como uma nova

realidade, os problemas que ele ocasiona passam a ser entendidos como ocorrências pontuais. E não o são.

Assim, o atual estágio da internet e as interações sociais por ela possibilitadas levantam novos desafios e demandas em relação à preservação desse espaço, que serão encabeçadas por esse *ciberativismo 3.0*.

Internet como demanda

As novas ferramentas digitais possibilitam relações mais ou menos descentralizadas e interativas, que se apresentam como dinâmicas alternativas aos meios de comunicação hegemônicos. Entretanto, como todo dispositivo tecnológico, não são *a priori* positivos ou negativos, sendo seus usos e apropriações que irão estabelecer – ou não – seu potencial emancipador. Sendo esse processo resultado não apenas do desenvolvimento tecnológico, mas também político da sociedade, Stuart Hall (apud FINNEGAN, 1989) explica que a estrutura de dominação e subordinação, que se refletem no sistema social como um todo, também é reproduzida por esses meios tecnológicos. Assim, da mesma maneira que a internet possibilita formas até então inéditas de interação e construção coletiva, também possui restrições, reproduzindo em novos espaços de sociabilidade, antigos monopólios, hierarquias e desigualdades.

Se, em 1996, o ativista e poeta John Perry Barlow declarava a independência do *ciberespaço* alegando que os governos tradicionais “não têm direito moral de nos impor regras, nem ao menos de possuir métodos de coerção a que tenhamos real razão para temer”, hoje, os ativistas desse mesmo *ciberespaço* compreendem muito bem as ameaças à liberdade na rede que, muitas vezes, vão além dos “governos do mundo industrial”. (BARLOW, 1996) Por isso, organizam-se através de *wikis*,¹⁷¹ redes sociais, fóruns, *lives* e também a boa e velha lista de *e-mail*, para defenderem a arquitetura da internet tal como ela foi concebida: neutra, descentralizada e livre.

¹⁷¹ *Wiki* consiste em uma página *web* que permite sua alteração por qualquer pessoa no próprio navegador.

Neutra, pois enquanto via estrutural de tráfego informacional, essa rede não deve fazer distinção de remetentes, destinatários e conteúdos, que devem poder circular sem restrição de banda, velocidade e conexão. Descentralizada, porque a não existência de um servidor central foi a razão pela qual a internet foi desenvolvida nos anos 1960, durante a Guerra Fria, quando o governo norte-americano necessitava de uma rede segura para a troca de informações, que não pudesse ser destruída em um único ponto. E livre, pois sua posterior ampliação nas décadas seguintes deve-se graças à *hackers*, engenheiros e pesquisadores que desenvolviam a rede de maneira autônoma, de acordo com suas necessidades de comunicação e produção.

Dessa forma, o atual estágio da internet e suas diversas possibilidades dá-se em função da múltipla apropriação dessa rede, de comunidades desenvolvedoras de *software* livre a corporações mundiais com fins lucrativos, que criaram tais tecnologias sob as mais diversas motivações. Nesse sentido, é justamente a preservação da neutralidade, da descentralização e do compartilhamento que irá garantir a inovação e o desenvolvimento da rede mundial de computadores.

Entre as ações políticas para um ambiente digital saudável, encontra-se a necessidade de um quadro regulatório para a internet que equilibre os interesses de usuários, criadores, governos e setores empresariais. Que quadros jurídicos já existentes se aplicam às novas dinâmicas da internet, e quais precisam ser revistos? Em que medida as leis nacionais são aplicáveis, face a relações desterritorializadas através da rede? Como lidar com novos impasses, como, por exemplo, os crimes eletrônicos, sem infringir direito civis como o respeito à privacidade? Souza, Maciel e Francisco (2010, p. 5) explicam que

[...] a ausência de disposições claras sobre direitos fundamentais básicos como a liberdade de expressão, o acesso ao conhecimento e a privacidade dificultavam a aplicação da legislação em vigor para as mais diversas controvérsias envolvendo o uso da Internet.

E, principalmente, no que diz respeito a ações indenizatórias e responsabilidade dos provedores de serviço na rede. Nesse sentido, podemos

citar a experiência da criação colaborativa do Marco Civil da Internet Brasileira, um projeto de lei que buscou reunir em um único quadro regulatório diferentes dispositivos jurídicos relacionados à internet, sob a perspectiva – até então inédita, em comparação às legislações de outros países no tema – do cidadão.

A iniciativa surgiu a partir do debate em torno do projeto de lei de Crimes Eletrônicos, proposto em 1999 pelo ex-senador Eduardo Azeredo, e visto com resistência por grande parte de ativistas e especialistas da área. Em função de uma redação pouco clara, o projeto de lei criminalizava e penalizava com até quatro anos de prisão práticas comuns na sociedade hoje, como desbloquear um celular e copiar músicas de um CD para um aparelho mp3, por exemplo. Em 2009, mobilizados contra tal projeto de lei com o Movimento Mega Não,¹⁷² setores da sociedade organizada acreditavam que uma outra regulamentação era possível e necessária e, articulados a setores do governo abertos a esse debate público, promoveram a discussão para a criação de um marco regulatório que, antes de criminalizar, esclarecesse direitos e deveres da rede, para melhor balizar as decisões jurídicas nesse cenário.

Além disso, o que caracteriza a principal inovação trazida por esse projeto foi o uso da própria internet para discutir e criar tal regulamentação: entre outubro de 2009 e maio de 2010, o Ministério da Justiça lançava uma consulta pública para construir o projeto de lei através da plataforma culturadigital.br,¹⁷³ criada pelo Ministério da Cultura para discutir políticas públicas para o digital. Durante o período que a consulta esteve *on-line*, foram recebidas mais de quatro mil contribuições de juristas, associações de defesa do consumidor, coletivos *hackers*, representantes governamentais, provedores de acesso à internet e de conteúdo, e, claro, usuários, representando uma larga gama de diferentes interesses relacionados à regulamentação da internet. Souza, Maciel e Francisco (2010, p. 4) justificam que: “Em tempos nos quais tanto se comenta sobre a *web 2.0*, ou seja, a chamada Internet colaborativa, seria um verdadeiro

¹⁷² Ver em: <http://www.meganao.wordpress.com/>.

¹⁷³ Infelizmente a plataforma, como tantas outras do extinto Ministério da Cultura, encontra-se fora do ar.

contrassenso não utilizar essa principal característica da rede: a imensa possibilidade de construção colaborativa de conteúdo”.

Como podemos ver, o movimento de defesa da internet vai além do espaço virtual: de ações políticas como estudos de projetos de lei e articulação junto a instâncias governamentais, à criação espaços físicos para produção de tecnologias livres e formação de redes alternativas de produção e difusão de conteúdos. Buscando lidar com os desafios da realidade política e tecnológica, esse ativismo é fruto do movimento pela democratização da comunicação, cuja agenda tem se ampliado no tempo e espaço. Se, para esse último, nem sempre é possível fazer uso desses meios de comunicação em larga escala – justamente o objeto de sua reivindicação –, desenvolvem-se, então, alternativas, fazendo uso estratégico da internet para a articulação e contrainformação. Já no *ciberativismo 3.0*, as demandas relativas à regulação da internet, nascidas do ambiente cultural dessa rede, implicam também novos códigos éticos e formas de mobilização. Essa dinâmica evidencia, de uma maneira geral, uma certa fragilidade da afirmação de que organizações representativas seriam a única forma de ação, buscando-se, assim, outras formas de fazer política a partir de novas arquiteturas de mobilização.

Internet como ferramenta

Dentro dessa dinâmica, é interessante observar como esses movimentos têm buscado ferramentas mais ou menos autônomas para auto-organização e movimentação. YouTube, Twitter, Facebook e Instagram, embora possuam papéis importantes na difusão de informações contra-hegemônicas e, em certa medida, formação de redes de mobilização, não podem ser consideradas ferramentas alternativas, uma vez que são redes sociais proprietárias que funcionam sob princípios contrários à liberdade e autonomia defendidas por esse *ciberativismo 3.0*.

Em primeiro lugar, encontra-se a questão da propriedade dos dados. Ao aceitar os termos de uso de tais ferramentas – poucas vezes consultados na hora de se inscrever num serviço – o usuário aceita que o conteúdo publicado pode ser reutilizado pela plataforma para fins nem sempre

explicitados: geralmente, é concedida autorização para o recolhimento e a utilização de dados, incluindo sua transferência para outras organizações ou indivíduos para distribuição, divulgação, ou publicação em outros meios de comunicação e serviços,¹⁷⁴ às vezes, mesmo sem limitação de promoção e redistribuição parcial ou total do conteúdo e trabalhos derivados, em qualquer formato, em qualquer meio e através de qualquer canal de mídia.¹⁷⁵ No caso do Facebook, mais especificamente, os dados e conteúdos do usuário “podem permanecer em cópias de backup por um período razoável (mas não estará disponível para outros)”.¹⁷⁶ Além disso, a empresa se reserva ao direito de “usá-los sem qualquer obrigação de compensar você [o usuário] por eles (assim como você não tem a obrigação de oferecê-los)”.¹⁷⁷ Dessa forma, o uso dessas plataformas para comunicação podem até ser estratégicas, em função da visibilidade que tais ferramentas têm alcançado nos últimos anos, mas se vê ainda restrita às regras do jogo impostas por essas empresas, que estão, na maioria das vezes, situadas nos Estados Unidos e, em último caso, submetidas à legislação desse país.

Além disso, essa mesma amplitude das redes sociais, que tem mobilizado novos ativistas e formadores de opinião, também desperta a atenção de empresas e governos que têm buscado fazer uso igualmente estratégico de tais ferramentas. Se, por um lado, os departamentos de *marketing* acompanham o desenvolvimento de tais plataformas e a publicação de conteúdo de usuários para desenvolver e divulgar produtos e serviços de maneira direcionada, agências governamentais encontram nessas redes um mapeamento inédito, razoavelmente eficiente e, principalmente, espontâneo, de cidadãos, suas práticas e movimentações – como ficou explícito com a controversa atuação da Cambridge Analytica, multinacional de mineração e análise de dados pessoais, que influenciou de forma determinante as eleições de Donald Trump nos Estados Unidos e de Bolsonaro, no Brasil. Assim, embora se trate de serviços, na maioria das

¹⁷⁴ Termos de uso do Twitter. Disponível em: <http://twitter.com/tos>.

¹⁷⁵ Termos de uso do YouTube. Disponível em: <http://www.youtube.com/t/terms>.

¹⁷⁶ Termos de uso do Facebook. Disponível em: <http://www.facebook.com/terms.php>.

¹⁷⁷ Termos de uso do Facebook. Disponível em: <http://www.facebook.com/terms.php>.

vezes gratuito, acaba-se pagando com um bem simbólico não menos importante: dados pessoais e conteúdos gerados.

Por essa razão, a defesa estrutural da internet passa também pela coerência na forma pela qual essa infraestrutura é utilizada, através de que meios e sob quais princípios. A esse fator soma-se a relativa facilidade de criação de *softwares* e aplicativos, o que leva a comunidade *ciberativista 3.0* a desenvolver soluções próprias de comunicação e compartilhamento de conteúdos, sob três princípios: a autonomia, interoperabilidade e a reapropriação. Nesse sentido, são utilizados *softwares* livres, com código aberto e licenças flexíveis, em que cada usuário é livre para estudar, modificar e adaptar o código fonte para usos específicos e integração com outras ferramentas, e também compartilhá-la com novos usuários, que possuem o controle dos dados e conteúdos publicados.

Uma experiência interessante nesse sentido é o movimento dos Indignados, na Espanha.¹⁷⁸ Em 2008, o GT *HackSol*, encarregado pelas tarefas informacionais do acampamento da Plaza del Sol, em Madrid, criou a plataforma n-1, um “dispositivo tecnopolítico sem fins lucrativos que trabalha para aumentar a nossa capacidade de criar e disseminar conteúdo utilizando ferramentas livres, desenvolvido e autogerenciado a partir de uma ética horizontal e antagonista, para a base e da base”.¹⁷⁹ Tratava-se de uma rede social que permitia a criação de *blogs*, fóruns, grupos e listas de discussão, sob diferentes níveis de confidencialidade. Organizados em rede, o grupo de ativistas, que se encontravam entre a informática e as ciências sociais, buscou desenvolver soluções em *software* livre para movimentos sociais.

De uma maneira geral, é evidente que tais ferramentas não possuem a dimensão e o alcance das redes sociais mais populares, uma vez que o sucesso dessas mídias sociais depende justamente da apropriação em larga escala pelos usuários. Entretanto, não se trata de competir com essas

¹⁷⁸ Tratamos deste e outros movimentos similares no texto “Indignados globais por uma cultura política digital”, nesta mesma seção.

¹⁷⁹ Descrição da plataforma n-1. Embora a referida plataforma não esteja mais no ar, decidimos manter essa referência por se tratar de um importante debate.

ferramentas, mas desenvolver alternativas de comunicação fundadas sob outros princípios:

Os serviços da *web 2.0* comercial (*Facebook, Twitter, Blogger* e seus amigos) não nos oferecem suficiente privacidade, confiabilidade, flexibilidade e controle sobre nossos dados; além disso, ao utilizá-los estamos respaldando modelos de negócio que não compartilhamos. [...] N-1 vem do desejo de superar o modelo 2.0 ‘libertici-da’ e comercial desenvolvendo ferramentas que facilitam a criação de redes sociais entre coletivos afins. Ferramentas úteis, utilizáveis e acessíveis para facilitar o compartilhamento de nossos recursos, assim como a produção e difusão de conteúdos antagonistas.¹⁸⁰

Essa lógica de compartilhamento e autonomia que perpassa a criação de tais formas de organização alternativas está diretamente ligada à interiorização de uma cultura de cooperação a longo prazo, relacionada à própria dinâmica do ambiente digital. Javier Toret (apud FRANCO, 2011), filósofo e ciberativista do grupo Democracia Real Ya Barcelona, explica que no 15M a cultura livre era inclusive defendida na gestão de formas de fazer, o que em sua opinião demonstra a força da inteligência coletiva descentralizada, levando a desenvolver ações também *off-line*.

Conclusão

Como podemos ver, esse ativismo que aqui chamamos de “3.0” demanda políticas estruturais para a internet fazendo uso de ferramentas digitais dessa mesma rede que buscam preservar, sob códigos éticos e dinâmicas próprias esse ambiente digital. Sob essa perspectiva, podemos dizer que essa ampliação da agenda e de ferramentas para o ativismo no espaço virtual tem favorecido o surgimento de novos militantes, assim como a hibridização das causas que defendem. Isso porque, para além do conteúdo, esse *ciberativismo* se diferencia também na forma em relação aos movimentos tradicionais de democratização da comunicação: enquanto o primeiro

¹⁸⁰ Descrição da plataforma n-1.

busca se configurar de maneira descentralizada, baseado em habilidades individuais em função de uma ação coletiva, o segundo opera através de estrutura hierárquica semelhante à organização política de sindicatos e partidos – que, muitas vezes, são os próprios agentes mobilizadores.

Essa diferenciação lembra duas correntes críticas da mídia, semelhantemente opostas: a crítica contra-hegemônica e a crítica expressivista. Dominique Cardon e Fabian Granjon (2010) explicam que a primeira corrente se encontra presente nas mídias marxistas-leninistas da década de 1960 e 1970, como a imprensa revolucionária e o cinema militante, que denunciam a reprodução da ideologia dominante nos meios de comunicação reivindicando dispositivos alternativos contra hegemônicos. Entretanto, valorizam um profissionalismo e objetividade característicos às mídias que eles mesmo combatem, reproduzindo certas formas de dominação na própria produção de informação.

Por sua vez, a crítica expressivista entende a comunicação como um instrumento de emancipação individual e conseqüentemente coletiva, refletindo sobre o papel da informação na sociedade. Essas chamadas “mídias cidadãos” buscariam, assim, reforçar valores morais e políticos através da experimentação e reapropriação de métodos de criação, produção e distribuição não padronizados. No entanto, essa corrente é criticada pela supervalorização da dimensão local e individual desvinculada das estruturas sociais, econômicas e políticas das sociedades capitalistas avançadas, sendo também colocada em questão a efetividade da participação plenamente aberta e descentralizada. Nesse sentido, Cardon e Granjon apontam que “esses dois modos de crítica das mídias vão, com diversas nuances, fornecer um quadro de exercício às mobilizações informacionais”. (CARDON; GRANJON, 2010)

Apesar das diferenças conceituais e estruturais, os movimentos de democratização da comunicação, por um lado, e de governança da internet, por outro, não devem ser analisados de forma desconectada, mas sim complementares, principalmente dentro de uma perspectiva histórica do midiativismo: desde as décadas de 1960 e 1970, num contexto de desenvolvimento econômico, a Guerra Fria e os regimes ditatoriais em diversos países, e o espírito contestador da contracultura favoreciam as primeiras

experiências de mídias alternativas, que possuíam diferentes graus de crítica política e apropriação de ferramentas. Nas décadas de 1980 e 1990, vemos uma consolidação da luta pela democratização da comunicação através de políticas relacionadas à infraestrutura de telecomunicações, regulamentação, atribuição de concessões públicas e qualidade do ensino em comunicação social. É nesse momento que vemos a incorporação de bandeiras de outros movimentos sociais (como questões de gênero, raça, meio ambiente, saúde etc.) à agenda da comunicação, organizada principalmente em torno de partidos políticos, sindicatos e meios de comunicação comunitários.

A partir dos anos 2000, com os esforços de mobilização para a Cúpula Mundial da Sociedade da Informação, vemos a consolidação da agenda da comunicação em escala internacional, ampliando o ativismo midiático para a internet através, principalmente, de listas de *e-mail* e fóruns de discussão. Mas é a partir de meados da década, com a explosão da blogosfera, ferramentas *wikis* e das redes sociais, que a internet se configura largamente como um espaço público de interação social e articulação política, atraindo, inclusive, a atenção de governos e corporações para a questão da regulamentação.

Ao fim da cúpula, em 2005, na Tunísia, é aprovada a criação do Fórum de Governança da Internet, um encontro anual e não deliberativo que reúne sociedade civil, representantes governamentais e setor empresarial para discutir questões relativas aos aspectos jurídicos, estruturais e culturais da regulação da internet. Dahlgren (2000) constata que a internet se populariza em um momento de crise das instituições democráticas tradicionais, podendo de fato ser útil à democracia, para além de uma certa *cibereuforia* inicial.

Dessa forma, a apropriação da tecnologia pela sociedade apresenta a possibilidade de novas interações sociais e também políticas, em busca do aperfeiçoamento do atual sistema democrático. Através dessas redes, o *ciberativismo* se vê potencializado por uma conexão global que aproxima ideários comuns, embora submetidos a dinâmicas culturais locais.

Ainda temos muito o que avançar, especialmente no Brasil, no que diz respeito ao acesso à internet, como a pandemia do coronavírus deixou evidente: grande parte dos lares brasileiros não possuem acesso à

internet banda larga de qualidade, computadores, *smartphones* ou mesmo luz elétrica. Quando muito, o acesso à internet é precarizado e limitado aos planos de dados das operadoras de telefonia, que oferecem um acesso ilimitado a redes sociais como Whatsapp, por exemplo, em que a propagação de *fake news* vem se dando de forma desenfreada, em contraposição a um acesso restrito a uma quantidade determinada de dados a outros *sites* e aplicativos, limitando consideravelmente assim a experiência digital. Justamente por isso, o *ciberativismo 3.0* busca no uso dessas ferramentas digitais evidenciar potencialidades e demandas dessa interconexão global mediada pela tecnologia, demandando e realizando ações políticas para a preservação dessa rede, não apenas em sua dimensão técnica e estrutural, mas também cultural e social.



Ciência, política e espiritualidade: uma abordagem ecofeminista¹⁸¹

Aline Carvalho

Um pouco de história: o feminismo e suas ondas

Pode-se dizer que o feminismo é fruto da Modernidade. Sob a luz do ideário Iluminista, a superação da ordem feudal, e a separação entre Estado e Igreja instauram a noção de indivíduo, um ser autônomo que possui histórias, necessidades e escolhas próprias. Noções como liberdade, igualdade

181 Escrito por Aline Carvalho, em janeiro de 2019, para a disciplina Horizontes do ecofeminismo: subjetividades e questões socioambientais, do Programa de Pós-graduação em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social. O artigo tem como objetivo apresentar o movimento feminista dentro de uma perspectiva histórica e suas principais vertentes, levantando algumas reflexões para o momento atual. Através de uma livre correlação entre livros publicados, pesquisas na Internet e anotações pessoais, busca-se, aqui, um olhar para temas aparentemente tão distantes como política, ciência e espiritualidade, no século XXI.

e fraternidade emergidas durante a Revolução Francesa foram bastante significativas para as mulheres que, naquela época, já se atentavam à necessidade de igualdade de direitos e deveres. Mas será que as próprias mulheres eram incluídas nessa luta emancipadora?

Nesse contexto iluminista, algumas mulheres passavam a reivindicar seu lugar como sujeitos: em 1792, a britânica Mary Wollstonecraft escreve *Uma Defesa dos Direitos da Mulher*, que, entre outras questões, defendia a libertação da mulher através da educação. Um ano antes, a francesa Olympe de Gouges lançava a *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*¹⁸² – em clara referência à *Carta dos Direitos do Homem e do Cidadão*, documento fundador do estado republicano após a revolução – em que declarava que a mulher possuía os mesmos direitos naturais concedidos ao homem, o que não parecia tão óbvio àquela época histórica.

Um pouco adiante na história, o movimento das mulheres que lutavam pelo direito ao voto na Europa do início do século XX ficou conhecido como “as Sufragistas”. Alvo de escárnio entre os homens, que não compreendiam a importância daquela luta histórica, o movimento – que começou pacífico, na forma de protestos nas ruas e fábricas – foi tomando proporções mais violentas a fim de conseguir atenção pública, culminando com o suicídio da líder sufragista Emily Davison, que se atirou embaixo do cavalo do rei George V durante o célebre Derby de 1913,¹⁸³ na Inglaterra. Como consequência, em 1918, o voto feminino era conquistado no Reino Unido e, ao longo do século, em outros países.

Contemporâneo ao movimento das sufragistas, do outro lado do oceano, encontrava-se o movimento abolicionista, nos Estados Unidos. Como não havia um recorte de raça na reivindicação pelos direitos da mulher naquele momento, as mulheres negras se viam em uma condição duplamente oprimida; a questão da interseccionalidade, muito presente no debate feminista hoje e sobre a qual falaremos mais adiante. Sobre esse aspecto, Sojourner Truth faz um discurso histórico em 1851 sobre a

¹⁸² Declaração dos Direitos da Mulher e Cidadã.

¹⁸³ A célebre corrida de cavalos de Derby, em 1913.

diferença no tratamento recebido por ser mulher negra, intitulado “E eu não sou uma mulher?”¹⁸⁴

Essas primeiras manifestações públicas em nome da defesa dos direitos da mulher enquanto sujeito histórico tal qual os homens, ficou conhecida como “primeira onda do feminismo”¹⁸⁵ e tinha como principal pauta a luta por direitos civis: reivindicavam o voto para mulheres, fim dos casamentos arranjados e o acesso igualitário à educação. Se esse primeiro momento histórico do movimento feminista, entre o fim do século XIX e início do século XX, tinha como foco a questão da igualdade, a chamada “segunda onda do feminismo”, a partir dos anos 1960, teve como principal objetivo a desconstrução do lugar da mulher na sociedade.

Em seu lendário livro, *O Segundo Sexo*, originalmente de 1949, a filósofa francesa Simone de Beauvoir declarava que “não se nasce mulher, torna-se mulher”. (BEAUVOIR, 2009) Sob essa perspectiva, a segunda onda do feminismo inaugurava a discussão sobre o que significa “ser mulher” e reivindicava uma revisão dos papéis sociais até então ocupados pelas mulheres. Com direitos iguais conquistados na lei, mas não na prática, se a primeira onda do feminismo se deu graças às reflexões das intelectuais iluministas, a segunda onda, sob a alcunha “o pessoal também é político” atingia, assim, uma camada mais ampla de mulheres que se viam afetadas pelo mesmo patriarcado.

Naquele momento, trazer para o debate questões que até então eram considerados da vida privada deram visibilidade a uma série de aspectos opressivos da vida cotidiana enfrentados pelas mulheres que, uma vez compartilhados, adquiriam uma proporção pública e um sentimento de pertencimento a uma causa em comum. Era, assim, colocado em questão o casamento, a divisão de tarefas domésticas, a sexualidade e a saúde mental das mulheres.

¹⁸⁴ O discurso foi proferido por Sojourner após ouvir de pastores presentes que mulheres não deveriam ter os mesmos direitos que os homens, porque seriam frágeis e intelectualmente débeis. Ver em: <https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/>.

¹⁸⁵ Ver: *O que são as ondas do feminismo?* Disponível em: <https://medium.com/qg-feminista/o-que-s%C3%A3o-as-ondas-do-feminismo-eeed092dae3a>.

A consolidação da psicologia como ciência e o surgimento da psiquiatria, naquele período, revelam uma importante característica: historicamente, temos uma grande maioria de intelectuais homens (brancos, héteros e cisgênero) falando da saúde da mulher, sob a perspectiva masculina do mundo – falaremos mais sobre isso adiante. Por exemplo, em textos históricos e científicos, o filósofo Aristóteles se refere à mulher como um “homem mutilado” e o pai da psiquiatria, Sigmund Freud, como “o sexo que não existe” – referência a qual faz Simone de Beauvoir ao nomear seu livro de *O segundo sexo*. Dessa forma, qualquer desvio físico ou emocional do sexo feminino era considerado uma patologia a ser tratada com medicamentos e, em muitos casos, intervenções cirúrgicas, como os cruéis experimentos realizados pelo estadunidense James M. Sims, considerado o fundador da ginecologia moderna. (MARTÍN, 2015) Não à toa, data dessa época os estudos científicos sobre histeria e também a invenção do vibrador, que era usado como uma forma de estimular o clitóris feminino e “acalmar” as pacientes.

Também nesse contexto, era questionada uma certa “essência feminina”, ligada à maternidade, ao cuidado e à sensibilidade, o que justificaria o papel doméstico ao qual a mulher geralmente é submetida. Nesse contexto, a pílula anticoncepcional, a liberdade sexual e as comunidades alternativas cumprem um papel fundamental no processo de emancipação social da mulher. Em consonância com o movimento negro, *hippie*, antiguerra e ambientalista, as mulheres dos anos 1960, 1970 e 1980 engrossaram o caldo de novas vozes globais que questionavam as ordens até então estabelecidas. Em um período de grandes transformações políticas, tecnológicas e culturais, essas vozes compartilhavam o sentimento de que nada mais seria como antes.

A partir dos anos 1990 (no ocidente, vale ressaltar), o cenário global apresentava alguns avanços para a mulher na sociedade como a inserção no mercado de trabalho e na vida acadêmica, além de uma certa liberação sexual – se comparada às décadas anteriores. Mesmo assim, o patriarcado ainda se encontrava nas entranhas da sociedade e apresentava novos desafios para a chamada “terceira onda do movimento feminista”.

Uma das principais marcas dessa onda é o reconhecimento da diversidade de recortes dentro do movimento, a chamada “interseccionalidade”, ou seja, além das restrições impostas pelo simples fato de ser mulher, muitas também sofrem opressão por sua cor, etnia, condição social, orientação sexual, identidade de gênero, por apresentarem algum tipo de deficiência física, ou por não se enquadrarem nas normas sociais, culturais e estéticas. (HOOKS, 2014)

Um dos pontos principais dessa terceira onda é o questionamento da diferenciação biológica entre feminino e masculino, a qual, sob uma perspectiva pós-estruturalista, a orientação de gênero seria uma construção discursiva. O chamado Movimento *Queer*, reúne, assim, uma série de subjetividades não binárias consideradas aberrações por não se enquadrarem nas categorias “homem” e “mulher” ditadas pela normalidade social. (BUTLER, 2010) Além disso, a cultura *punk* dos anos 1990 também entra em cena com a moda “do it yourself” (faça você mesmo) através de *fanzines* sobre patriarcado, estupro, aborto e empoderamento.

Embora ainda não seja considerado consenso, algumas feministas e estudiosos dos movimentos contemporâneos também identificam a “quarta onda do feminismo”. Como vimos, cada nova onda é marcada pelo aprofundamento das pautas e estratégias das ondas anteriores. Assim, essa quarta onda seria identificada, sobretudo, pelo uso generalizado de redes sociais, comunidades virtuais, *hashtags* e petições *on-line* como ferramenta de denúncia coletiva e produção de conteúdo independente no combate ao assédio sexual, discriminação no ambiente de trabalho, gordofobia, representações machistas na mídia, misoginia, violência nos transportes públicos e saúde da mulher como uma questão de política pública.

Beneficiada pelos avanços históricos conquistados pelas gerações anteriores, a quarta onda do feminismo é geralmente criticada por apresentar uma espécie de “amortecimento” da luta feminista, como se a mulher tivesse conquistado um lugar de equidade social em que o feminismo, enquanto movimento, não fosse mais tão necessário. Acentuado pelo desenvolvimento capitalista que fez do próprio feminismo um produto muito vendável e o papel das celebridades na apropriação de seus termos e pautas, é comum encontrar no amplo mundo discursivo das redes

sociais uma certa relativização da igualdade de gênero, um retorno à reivindicação pela feminilidade e mesmo o surgimento de movimentos declaradamente antifeministas. Além disso, por estar diretamente ligada ao uso das mídias digitais, denuncia-se, também, uma certa dependência da tecnologia e uma desigualdade no acesso e na capacidade de uso em uma perspectiva geracional, de classe, regional, ou o chamado risco do “ativismo de sofá”.

As vertentes do feminismo

Além da perspectiva histórica que nos permite visualizar o movimento feminista em termos de “ondas”, também podemos identificar diferentes vertentes,¹⁸⁶ com suas abordagens e pautas específicas na luta pela emancipação da mulher.

Embora se atribua a palavra “radical” à ideia de intolerância ou extremismo, o seu uso aqui tem a ver com a noção de “origem” – dessa forma, o feminismo radical está interessado em denunciar a estrutura patriarcal na qual a sociedade se constitui a fim de abolir a opressão às mulheres em sua raiz. Surgido durante a segunda onda, essa vertente reconhece que a opressão é inerente à condição de ser mulher e, por essa razão, às vezes, corre o risco de ser considerado separatista, transfóbico ou generalista.

Inverso ao feminismo radical, o feminismo liberal propaga a igualdade entre homens e mulheres, mas não necessariamente se propõe a mudar a estrutura da sociedade. Inspirado pelo liberalismo econômico que florescia no início do século, marca a primeira onda do feminismo, que lutava pela igualdade de direitos. Sua defesa pela liberdade de escolha da mulher (de padrões de beleza, de se prostituir, de ter uma vida doméstica) é criticada por naturalizar o condicionamento cultural e machista por trás de determinadas escolhas, que acabam por reforçar o patriarcado.¹⁸⁷

¹⁸⁶ Para saber mais: *Quais são as principais vertentes do feminismo?* Ver: <https://medium.com/qg-feminista/quais-s%C3%A3o-as-principais-vertentes-do-feminismo-ae26b3bb6907> e *O movimento feminista e suas vertentes*, em: <https://medium.com/@kamyllalemos/o-movimento-feminista-e-suas-vertentes-3492875e162a>.

¹⁸⁷ Ver: *Como certo feminismo mordeu a isca neoliberal*. Disponível em: <https://arquivoradical.wordpress.com/2018/01/17/como-certo-feminismo-mordeu-a-isca-neoliberal>.

Uma das vertentes mais fortes dentro do feminismo, o feminismo negro, apresenta o recorte racial da opressão às mulheres, identificado como uma pauta específica, uma vez que as mulheres negras sofrem duplamente opressão na sociedade. Se, na luta feminista, as mulheres brancas estão lutando por direitos iguais, é preciso levar em consideração que, na maior parte do mundo, muitas mulheres negras ainda se veem lutando por direitos básicos como acesso à saúde, educação, moradia, emprego e mobilidade. Além disso, a opressão de raça diz muito sobre as relações de poder na sociedade como um todo. Segundo Angela Davis, um dos principais nomes do movimento, “quando a mulher negra se movimenta, toda a estrutura da sociedade se movimenta com ela”. (ALVES, 2017)

O feminismo interseccional, já mencionado anteriormente, chama atenção para os diversos recortes dentro de um mesmo movimento, atendendo para o fato de que mesmo as mulheres podem oprimir umas às outras dependendo do lugar social que ocupem (de classe, raça, etnia, orientação sexual, identidade de gênero etc). Por outro lado, o feminismo marxista defende que a questão da opressão às mulheres não pode ser separada da luta de classes e do desenvolvimento do capitalismo moderno. Buscando atualizar a leitura de sociedade inaugurada por Marx – e posteriormente Gramsci – sobre hegemonia cultural, esse feminismo é crítico às correntes pós-estruturalistas e à teoria do lugar de fala, acusando-as de relativistas. Por sua vez, o *anarcofeminismo* defende que as mulheres assumam a autonomia de sua própria luta. Não estão focadas em reformar o Estado, mas criar uma nova sociedade e, por isso, está ligado a tudo que engloba o anarquismo, como o movimento *punk*, o veganismo e o artivismo, tendo expressões tanto urbanas (como as ocupações feministas) quanto rurais (como as experiências de comunidades matriarcais).

Com o fortalecimento do movimento durante a segunda onda, mulheres lésbicas sentiram a necessidade de terem espaços próprios para se organizarem a respeito de temas como homofobia, saúde da mulher, hipersexualização e identidade de gênero, heterossexualidade compulsória, levando assim à vertente do feminismo lésbico. Já o transfeminismo traz as pautas de pessoas trans – que possuem uma identidade de gênero diferente daquela esperada pela sociedade em função do seu sexo biológico

– devido à falta de visibilidade ou mesmo a exclusão em alguns espaços do movimento feminista. Por fim, o feminismo *queer* questiona o determinismo biológico que separa homem e mulher como uma construção social e, em alguns casos, se dizem “não binários”, ou seja, não se identificam com o gênero feminino nem com o masculino.

Ecofeminismo

O ecofeminismo surge enquanto movimento durante a segunda onda, junto aos movimentos ambientalistas e antiguerra da década de 1970, chamando a atenção para a relação entre natureza e cultura, apontando que a opressão exercida pelo patriarcado sobre as mulheres seria correspondente à opressão do homem sobre a natureza.

O primeiro uso do termo é registrado em 1974, no ensaio “O feminismo ou a morte”, no qual a francesa Françoise D’Eaubonne (1974) convoca as mulheres a uma revolução ecológica para cuidar do planeta em nome da espécie humana. Ligada à ideia de “Mãe Terra”, as ecofeministas resgatam o arquétipo da bruxa, fortemente ligadas ao culto à natureza, à cultura *New Age* e à expansão das tradições neopagãs como a *Wicca*. Em 1980, cerca de duas mil mulheres se reúnem em frente ao Pentágono Norte-americano para protestar contra a crescente militarização da Guerra Fria. Muitas vestidas de bruxa, e munidas com bonecas gigantes, cantos, danças, cores e sons, simulam um ritual pagão em defesa da vida e da espécie humana.

O ecofeminismo tende a ser incompreendido e criticado por correntes mais tradicionais do feminismo por defender o resgate de uma “essência feminina” relacionada ao cuidado, à passividade e ao sagrado; sobretudo, em um momento em que as feministas buscavam questionar o que seria esse “ser mulher” e reivindicar maiores espaços na vida pública, para além de sua atribuição aos espaços domésticos. No entanto, assim como no feminismo, existem diferentes interpretações da relação entre mulher e natureza.

Buscando situar essa relação em uma perspectiva histórica, a ecofeminista estadunidense Carolyn Merchant investiga em *The death of nature*¹⁸⁸

¹⁸⁸ Traduzindo: A morte da natureza.

(1980) documentos datados do Iluminismo para ilustrar como o uso de metáforas femininas é utilizado para descrever a exploração da natureza nas obras de Francis Bacon e René Descartes, por exemplo. Assim, ela mostra que, se na Pré-Modernidade a ciência trabalhava com a noção de “um todo integrado”, considerando a natureza como mãe e valorizando os conhecimentos tradicionais, na Modernidade, a ciência busca separar e categorizar a natureza em partes analisáveis. Despojada de seu lugar sacralizado, os conhecimentos tradicionais passam a ser considerados subversivos, levando a um movimento de perseguição religiosa, entre os séculos XVI e XVII, que ficou conhecido como “caça às bruxas”. Dessa forma, no próprio vocabulário dessa nova ciência, a natureza passa a ser explorada, invadida e agredida, como uma mulher passiva a ser violentada pela cultura patriarcal. (MERCHANT, 1980)

Também em uma abordagem histórica, Silvia Federici remonta em *O Calibã e a bruxa* (2004) como o corpo da mulher foi apropriado pelo capital. A partir da noção de acumulação primitiva, de Karl Marx, a filósofa italiana denuncia como o trabalho reprodutivo e de cuidados realizado pelas mulheres é a base sobre a qual se sustenta o sistema capitalista. No entanto, a autora vai além da perspectiva econômica marxista e reivindica que existem outras formas de opressão que não podem ser explicadas apenas pela luta de classes, evocando a noção de “biopoder” de Michel Foucault (1979a) para explicar o processo de reprodução social através do controle sobre os corpos das mulheres. (FEDERICI, 2004)

Já sob a perspectiva do chamado “Sul Global”, Vandana Shiva, um dos principais nomes do ecofeminismo atualmente, também relaciona a precarização da condição das mulheres ao desenvolvimento do capitalismo. A ambientalista indiana ressalta que, diferente das feministas da Europa, para as mulheres do campo, a defesa da natureza se dá não apenas no plano ideológico: é defesa de sua principal fonte de subsistência nos países de industrialização tardia. Nesse sentido, o sistema patriarcal apresenta uma tripla opressão: às mulheres, à natureza e aos povos colonizados. Shiva (1997) defende, assim, que a luta contra os transgênicos e a indústria do agronegócio é uma importante estratégia de defesa da vida, em toda sua diversidade, no planeta.

Por sua vez, e sob um olhar pós-estruturalista, a bióloga Donna Haraway propõe ultrapassar a dicotomia cultura \times natureza ao trazer o debate do “pós-humano”: com o desenvolvimento tecnológico, as fronteiras entre o orgânico e o inorgânico entram em colapso e a biotecnologia sugeriria um novo entendimento sobre o que seria a vida. Em seu manifesto *cyborgue* (1984), a autora estadunidense chama atenção para as transformações sociais e políticas do Ocidente na virada do século e os desafios trazidos pelo binômio ciência e tecnologia para nossa percepção do mundo, de nós mesmos, e de nossas relações sociais.

Lugar de fala, projeto de sociedade e novos desafios

Quando falamos em feminismo, é preciso esclarecer que não se trata da luta pela emancipação apenas das mulheres, mas de todos os aspectos da sociedade que, em alguma medida, se veem limitados pelo sistema patriarcal. Esse é um ponto bem importante para avançarmos no debate entre espiritualidade e política que queremos trazer aqui e, nesse sentido, a produção teórica feminista nos apresenta pistas interessantes por onde podemos seguir.

A *standpoint theory*, traduzida para o português como “teoria do lugar de fala” (RIBEIRO, 2017), emerge durante a segunda onda do feminismo, entre os anos 1970 e 1980, para colocar em questão a relação entre produção de conhecimento e as dinâmicas de poder na sociedade capitalista e patriarcal. Sob uma perspectiva pós-estruturalista e pós-colonial, é chamada atenção para o fato de que todo conhecimento produzido é situado socialmente e questiona a suposta neutralidade política e cultural da ciência positivista. Assim, campos que estariam convencionalmente separados como ciência e política, por exemplo, revelam relações de poder que explicariam construções sociais do que seria considerado “cultural” ou “natural”. Ao questionar desde os papéis de gênero à divisão social do trabalho, por exemplo, a teoria do lugar de fala revisita e complexifica o projeto marxista de denúncia da luta de classes, indo além do proletariado idealizado *versus* burguesia ignorante.

A teórica e feminista Sandra Harding (2004) explica que esse campo epistemológico se propõe a ser não apenas um debate filosófico, mas também uma proposta metodológica e uma estratégia política ao trazer para o campo da ciência pontos de vista de grupos sistematicamente silenciados, e transformando em sujeitos de pesquisa aqueles que, até então, eram apenas objetos de pesquisa. Para a autora, a importância da teoria do lugar de fala é precisamente combater a “ignorância sistemática” de uma perspectiva inevitavelmente limitada de mundo (branca, hétero, cisgênero e eurocêntrica), ao trazer novos pontos de vista para a produção de conhecimento. (HARDING, 2004)

Nas ciências e na literatura, as mulheres foram sistematicamente invisibilizadas, muito embora sejam as verdadeiras autoras de importantes obras e descobertas. Por exemplo, a rebelde grega Agnódice, no século 4 aC, teve que se disfarçar de homem para estudar medicina em Alexandria e tornou-se importante parteira na cidade de Atenas, causando inveja nos médicos homens que a acusaram injustamente de estupro – o que só foi desmentido ao despir-se publicamente em julgamento, o que, naquela ocasião, “comprovaria” que ela que era mulher; e a britânica Mary Shelley, autora de *Frankenstein*, a primeira obra de ficção científica do mundo que, em sua primeira edição, no século XVII, foi publicada com o nome de seu marido, o poeta Percy Shelley.

Nesse sentido, é importante reforçar que o feminismo não é apenas um conceito, mas um projeto de sociedade. Se a visão de mundo patriarcal atua na forma de discursos, comportamentos e instituições, a principal pergunta – ou, pelo menos, a que nos interessa aqui – é como conectar esse necessário empoderamento individual em direção à criação de novas bases sociais. E, nomear essas pequenas opressões do cotidiano – tão comumente ignoradas pelo senso comum que permeia tanto homens quanto mulheres –, cumpre um importante papel: revelar que não se trata apenas de uma questão pessoal. Assim, é gerada uma consciência compartilhada que contribui para a transformação da culpa individual em ação coletiva. Para Harding “a opressão é desenhada e sustentada para parecer natural e desejável para todos”, e essa nova “consciência coletiva de grupo” pode

transformar em recurso o que até então era simplesmente uma condição de opressão compartilhada. (HARDING, 2004)

Misteriosas para a ciência, provocadoras para a moral, perigosas para a política

Com as conquistas feministas ao longo do século passado, como vimos, e os avanços sociais dos últimos anos, uma armadilha comum em que muitas mulheres atualmente se veem é o estereótipo da “supermulher”: tendo aparentemente “vencido o patriarcado”, essa mulher acredita que conquistou direitos civis, liberdade sexual e espaço no mercado de trabalho – imagem que está diretamente ligada à sociedade de consumo e à comercialização de facilidades para um dia a dia atarefado e superconectado.¹⁸⁹ No entanto, a mulher contemporânea está cada vez mais sobrecarregada, tendo acumulado as funções domésticas com a vida profissional e social. Sob a crença de que precisam aparentar estarem bem resolvidas e cumprir com as exigências estéticas da sociedade, muitas mulheres se desconectam de suas necessidades pessoais e ciclos naturais, desenvolvendo doenças psicossomáticas como ansiedade, depressão, síndrome de burnout, ovários policísticos, miomas, desequilíbrios alimentares, e terceirizando soluções na forma de remédios, alimentos industrializados, hormônios e absorventes sintéticos.

A pesquisadora em ginecologia natural Pabla Pérez San Martín chama de “Ginefagia” o “ato de nutrir-se afetiva e materialmente da mulher, o qual adquire sua especificidade e distinção nas condições sócio-históricas e culturais que sustentam e reproduzem a dominação da mulher em todos os âmbitos da vida humana”. (MARTÍN, 2015) Vemos isso, por exemplo, ao investigar a origem dos nomes dos genitais femininos, que apresentam uma história de experimentações, desprezo e culpa. A autora sugere assim uma “analogia sexual amorosa” para que deixemos de ser “ratos de laboratório” de uma ciência patriarcal, branca e ocidental, e dar lugar a uma mudança de paradigma mais profunda. Já nos anos 1970, um grupo de mulheres feministas em Los Angeles sistematizou práticas de autogestão

¹⁸⁹ É precisamente esta a crítica ao feminismo liberal.

da saúde na publicação *Nossos corpos, nossas vidas*,¹⁹⁰ que, ao longo dos anos, tem ajudado muitas mulheres em todo o mundo a se reapropriarem de seus próprios corpos.

Martín (2015, p. 29) conta que

[...] antes de o tempo começar a ser contado pela história androcêntrica (ou seja, pelo ponto de vista do homem), a consciência vivia vinculada com todos os seres que compõem o mundo, e coabitavam em nós as interpretações mágicas da realidade, as relações de comunidade, a percepção circular do tempo.

A autora chilena defende que “a História teria uma parte oculta, aquela que, por natureza, sabemos que vive em nós, porque o patriarcado não foi sempre o paradigma imperante”. E, assim, fomos e seguimos sendo “misteriosas para a ciência, provocadoras para a moral, perigosas para a política e pecadoras para as religiões”. (MARTÍN, 2015, p. 33)

A relação entre política e espiritualidade é um tema no mínimo polêmico, e sob certos aspectos até mesmo um tabu. Nos discursos mais politizados, geralmente, são atribuídas determinadas condições de opressão por conta da manipulação ideológica operada por meio da fé. Mas é preciso complexificar esse debate: muitas vezes a condição de submissão tem raízes em um recorte de classes e de dependência econômica, reproduzindo o padrão do patriarcado acentuado pelo contexto religioso. Nesse sentido, o problema não seria a espiritualidade em si, mas ter determinados preceitos religiosos a serviço da perpetuação da sociedade patriarcal.

Feministas religiosas criticam, por exemplo, as análises seletivas que falham em conseguir abarcar toda a diversidade das práticas, colocando religião e as mulheres religiosas num mesmo pacote, como se fossem todas submissas, passivas e sem voz.¹⁹¹ É preciso reconhecer o papel da mulher nas religiões de matriz africana (BERNARDO, 2005), o debate

¹⁹⁰ Original em inglês disponível em: www.ourbodiesourselves.org.

¹⁹¹ Para aprofundar o debate: *Religião e feminismo, será?* Disponível em: <https://medium.com/qg-feminista/religi%C3%A3o-e-feminismo-b09ae1474937>.

sobre o uso do Hijab ser uma escolha feminista,¹⁹² e a ala cristã que apoia a legalização do aborto. Maria José Rosado, do movimento Católicas pelo Direito de Decidir,¹⁹³ relata que ao longo de uma história quase nunca contada, em diferentes religiões, mulheres se sentiram inspiradas ao participarem de movimentos trabalhando por mudanças na sociedade: por exemplo, no Brasil, durante a ditadura, mulheres católicas que atuavam nas comunidades eclesiais de base foram às ruas protestar contra a pressão do regime militar e tiveram contato com movimentos feministas, levando novos questionamentos para dentro de suas vidas privadas.¹⁹⁴

A espiritualidade é uma forma de mediação entre a esfera privada e pública da sociedade e pode ser usada de maneiras criativas. Por exemplo, Mona Chollet (2018) relata o movimento *#MagicResistance* – “Resistência Mágica” –, de mulheres que se organizam através de redes sociais para ativar suas feitiçarias a fim de limitar a atuação de Donald Trump, em toda a lua minguante, desde a sua eleição. Para ela, “a magia se apresenta paradoxalmente como um recurso pragmático, uma maneira de se ancorar no mundo e na existência em uma época em que tudo parece querer nos precarizar e enfraquecer”.

Conclusão

O patriarcado atua através de comportamentos (relacionados à nossa inteligência instintiva), discursos (que atuam no plano da inteligência racional) e instituições (que buscam normatizar a inteligência emocional). Por isso, a importância do feminismo em nomear restrições, desconfortos e traumas coletivos, mas que são experienciados pessoalmente. Em outras palavras, gera um sentimento de pertencimento: “não sou só eu que vivo essas coisas”. Entretanto, esse processo está intimamente ligado ao contexto histórico/espiritual de cada pessoa:

¹⁹² *A Feminist's Choice to Wear the Hijab*, ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=EtXBZ8w-S1EQ> e <http://www.onomedissoemundo.com/2018/04onde-islama-009-feminismo-islamico/>.

¹⁹³ Ver: <http://www.caticasonline.org.br/>.

¹⁹⁴ *Feminismo e Religião*. Café Filosófico com Maria José Rosado. Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=kFpLZC8tNS0>.

[...] nenhuma compreensão biológica, política ou teórica do nosso corpo vai nos salvar de ficarmos doentes [...] enquanto continuarmos sem reconhecer a nossa origem e sem com ela nos reconciliar, enquanto a nossa consciência viver fragmentada. (MARTÍN, 2015, p. 73)

Émile Hache (2016, p. 20, tradução nossa), na introdução da sua importante publicação com históricos textos feministas nos lembra que “as emoções não são um domínio reservado às mulheres, pelo contrário, é crucial politicamente aprender coletivamente a levá-las em consideração, homens e mulheres”. E reivindica um poder de agir e pensar sensível: “como se reconectar ao mundo, de maneira responsável, se duvidamos de nossas próprias sensações, nossas próprias experiências, nossa própria existência?”. (HACHE, 2016, p. 25, tradução nossa)

Assim sendo, defendo que é preciso tirar o véu, enxergar essas opressões que foram construídas socialmente e lidar com suas consequências emocionais sob um olhar sistêmico. Pois, se a restrição ao corpo da mulher é uma construção social, sua desconstrução também tem que passar pela reconstrução da sociedade. E já tendo perpassado nossos corpos, mentes e emoções, a próxima revolução só poderá se dar pela consciência.



Afeto, memória e resistência: dez anos depois¹⁹⁵

Aline Carvalho

No domingo, 3 de fevereiro de 2019, se encerrava, em Salvador, o Digitalia, um misto de congresso acadêmico, festival de arte e observatório

.....
195 Iniciado em fevereiro, 2019, em Salvador, durante a 20ª edição do Digitalia, e terminado em julho, no Vale do Capão, no processo de finalização desta publicação. Este texto tem por proposta a árdua tarefa de atualizar alguns dos temas tratados nesta seção.

internacional sobre a cultura digital. Conectando lugares, ideias e pessoas, o festival busca contribuir para a integração de um circuito de espetáculos e reflexões no qual a apropriação social da tecnologia redimensiona a cadeia de produção cultural. Sob o tema “a cultura no Brasil disruptivo”, a mesa de encerramento do evento contou com os professores da UFBA Messias Bandeira e André Lemos, a comunicadora Dríade Aguiar da Mídia Ninja, o músico Russo Passapusso, o pesquisador Sérgio Amadeu, e Gilberto Gil, personagem brasileiro que dispensa apresentações, fazendo uma análise de conjuntura da cultura digital dez anos depois.

Há de se observar que esse encontro não é novidade. Ou, pelo menos, não era. Quando o Digitalia foi criado, em 2012, ainda surfávamos na onda das políticas culturais inovadoras, libertárias e colaborativas do lendário ministério de Gilberto Gil e Juca Ferreira no governo Lula. Entre 2003 e 2010, o mundo assistiu uma verdadeira ascensão do Brasil como referência internacional em políticas públicas para a cultura digital, como o Programa Cultura Viva e os Pontos de Cultura, a revisão da Lei de Direitos Autorais e a inédita criação coletiva do Marco Civil da Internet, a fim de esclarecer e garantir direitos e deveres na rede. Em 2011, a cantora Ana de Hollanda, ligada aos interesses da indústria musical autoral, assume o Ministério da Cultura, dando início a uma série de retrocessos no campo da política cultural, que havia sido construída através de amplo diálogo com a sociedade civil.

A indicação de Ana de Hollanda para o Ministério deixou de cabelos em pé aqueles que se dedicavam a defender a cultura livre dentro da política institucional e, de uma forma geral, anunciava novos desafios no campo da cultura. O que é natural, com um ministério que cresceu notavelmente em termos de orçamento, equipe e abrangência. É claro, sabíamos que a indústria cultural e os tradicionais oligopólios das artes não tinham o menor interesse em ver esse movimento de criação de marcos regulatórios que garantissem maior diversidade e descentralização da produção e, quando Hollanda assumiu, encontrou uma forte resistência por parte dos movimentos sociais.

Infelizmente, a primeira mulher a assumir o Ministério da Cultura deixou um legado de retrocessos e invisibilidade, assim como as ministras

Marta Suplicy e Ana Cristina Wanzeler (interina) que a seguiram. Se o primeiro mandato de Dilma Rousseff na presidência deixou a desejar no campo das políticas culturais, ao ser reeleita, convoca novamente Juca Ferreira para o cargo, acendendo uma faísca naqueles que ainda nutriam esperanças de retomar os saudosos tempos em que conferências regionais, conselhos temáticos e consultas públicas eram a principal ferramenta de elaboração de políticas culturais no Brasil do início do século.

Mas ninguém imaginava os desafios e retrocessos ainda piores que enfrentaria a cultura digital, que havia sido tão debatida, explorada e construída naqueles anos como “nunca antes na história do país”. Com o golpe¹⁹⁶ travestido de *impeachment*, em 2016, e a interrupção do mandato legítimo de Dilma, o novo presidente, Michel Temer, extingue o Ministério da Cultura, provocando uma ampla reação dos setores culturais que ocuparam as representações do ministério em diversas cidades, e logo voltou atrás na decisão.

Se a presença de Temer na presidência nos parecia o maior problema, mal sabíamos que o pior ainda estava por vir. Ao ser eleito presidente em 2018, Jair Bolsonaro, logo no segundo dia de mandato, incorpora a pasta da Cultura, na forma de uma Secretaria Especial, ao recém-criado Ministério da Cidadania e, posteriormente, ao Ministério do Turismo.

A estratégia adotada pela política de governo do capitão da reserva consiste em reduzir o espaço da pasta da cultura sob a justificativa de corte de gastos e reorganização da gestão pública, o que por si só revela a pouca importância para a dimensão cultural na formação cidadã e social. No entanto, o que ela mascara é o profundo autoritarismo com o qual esse governo tem tratado o tema. Em apenas um ano de gestão, temos visto o desmonte de instituições como a Agência Nacional do Cinema (Ancine) e a Fundação Palmares, a censura indireta, ou por tentativa judicial, na

¹⁹⁶ O verniz legal do *impeachment* encobriu um golpe parlamentar de Estado perpetrado por influência de forças políticas, empresariais e até religiosas para atingir fins políticos de seus interesses (um deles a consolidação de um neoliberalismo ainda mais agressivo na política econômica do país). O argumento de parte dos defensores do impedimento, de que o processo de *impeachment* seria majoritariamente político, tornou o debate técnico e legal sobre o crime de responsabilidade um detalhe meramente artificioso e retórico para a deposição da presidente eleita Dilma Rousseff.

circulação de obras culturais (como o filme *Marighella* e o episódio especial de Natal da produtora de vídeos Porta dos Fundos), e da mudança do formato do Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), o que diminui as possibilidades de diálogo entre o governo e o setor cultural. Além disso, as constantes mudanças de nomes e pastas contribui para um desgaste e desinformação a respeito do setor cultural.

Até o fechamento dessa publicação, a pasta de Cultura se encontra sob o comando de Mário Frias, após a saída de Regina Duarte, e um conturbado processo de exoneração do secretário anterior a Duarte, o diretor teatral Roberto Alvim – que parafraseou Goebbels, ministro da propaganda nazista, em seu discurso de lançamento do Prêmio Nacional das Artes. Esta, que é a única política cultural do atual governo, tem sido enganosamente anunciada como um “marco histórico para as artes brasileiras”, repassando R\$20 milhões do orçamento público em prêmios para obras de ópera, pintura, escultura, teatro, contos, quadrinhos e CDs – demonstrando profundo desconhecimento da diversidade do cenário cultural e artístico do país.

Onde foi que erramos em nossas previsões? Esse parecia o tom da conversa daquele domingo na Concha Acústica do histórico TCA, onde nascia a Tropicália, meio século atrás. Abrindo a mesa, o pesquisador em cibercultura André Lemos lembrou das promessas emancipatórias da internet do início do século, antes do desenvolvimento dos algoritmos digitais que limitam para quem falamos e ao que temos acesso nas redes sociais. Sérgio Amadeu, que foi um dos principais responsáveis pela criação das políticas digitais dentro dos governos Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff, chama atenção para o fato de que essa internet baseada em algoritmos permitiu com que “imbecis” [sic] se tornassem militantes políticos. E faz um chamado para a reocupação das redes: “Não vamos deixar eles fazerem *Dark Enlightenment*,¹⁹⁷ vamos jogar luz nisso”.

¹⁹⁷ Traduzida para o português, a expressão significaria algo como “Iluminismo Negro” (o que também é problemático, da perspectiva de uma disputa semântica racial), em referência ao processo fundador da sociedade moderna que priorizava a elucidação através da racionalidade, em contraposição à hegemonia religiosa que ditava a organização política do Estado até então.

Nesse mesmo sentido, a midiativista paulista, Driade Aguiar, retoma um breve histórico dos movimentos alternativos de cultura no país nos últimos 15 anos e nos lembra que, mesmo nesses tempos difíceis, ainda há muita resistência e iniciativas de comunicação popular que buscam ressignificar as redes apesar das limitações impostas. Já o cantor e compositor baiano Russo Passapusso faz um chamado para resgarmos a nossa capacidade de conexão e articulação para além das redes digitais. Começando sua fala com as palavras de ordem “Marielle vive” e “Mestre Moa vive”, ele lembra da importância do toque e do afeto na cultura de resistência necessária nos tempos de hoje.

E, fechando a mesa, a fala de Gilberto Gil, anunciado pelo mediador do debate e coordenador do Digitalia, Messias Bandeira, como “nosso eterno ministro da cultura”. Para Gil, “as portas do inferno sempre estiveram abertas”, e sugere que podemos encarar esse “momento de esvaziamento do sentido” como uma oportunidade de recriar o sentido do que estamos nos propondo a fazer. Gil nos lembra que o que devemos reivindicar é o direito de sermos diferentes “deles”: “Se eles quiserem ser maus, deixem eles serem maus, mas eles que deixem também a gente ser de bem”.¹⁹⁸

Com isso, cabe a nós refletir qual papel podemos desempenhar no resgate dessa cultura que nos é tão cara. Em termos de nossos usos, nossas expectativas e nossas interações. Para a Tropifagia, as possibilidades de transformação residem no próprio ato criativo, na possibilidade única que cada ser humano tem de sentir, de criar, de se reinventar. Podem vir com conservadorismo e rancor, que aqui tem resistência e afeto. Os tempos não são os mais simples, mas nas palavras do próprio Gil, “minha ideologia é o amanhecer de cada dia, minha religião é a luz na escuridão”.

¹⁹⁸ Aqui, Gil dialoga com a menção anteriormente feita por Sérgio Amadeu ao *Dark Enlightenment*, defendendo que nos dediquemos ao que consideramos “luz”, apesar de toda a “sombra” que a atual conjuntura política possa apresentar.





**memó
ria
da
cena
tro
pifá
gica**

Tropifagia: comer o país tropical. Ação coletiva onde o processo fala mais que o produto, e a perda do controle é a pauta principal. [...]. Uma obra em progresso em busca de desvendar Pindorama hoje, entre conexões locais e globais. No fim das contas, só me interessa o que não é meu. (Aline Carvalho, 2012)

Introdução

Esta seção apresenta as realizações da Cena Tropifágica (2012-2017) no campo criativo e executivo. Divide-se em quatro subseções: “Criações em multilinguagem”, “Projetos realizados”, “Difusão do conceito”, e “Prêmio Lab Cultura Viva”.

O início da trajetória da Cena Tropifágica foi vinculada, informalmente, ao CUCA da UNE, entre 2010 e 2011, durante as pré-atividades e realização da 7ª Bienal de Cultura da UNE, no Rio de Janeiro, a partir das seguintes ações: conversa com Gilberto Gil, encontros e gravações com Jorge Mautner e outros agentes culturais, *show* montado especialmente para a 7ª edição da Bienal. Foi gestada e concebida neste período de dois anos de trabalhos desenvolvidos com o CUCA da UNE, se constituindo, entre 2012 e 2017, como organização transitória e independente, não formalizada, em duas frentes de trabalho:

- a. Como espaço simbólico de investigação e produção de conteúdos criativos em multilinguagem, no qual agentes transitaram através de intercâmbios culturais em torno do conceito “tropifagia”, especificamente na construção do acervo *Comendo o País Tropical*, com a laboração dos seguintes participantes (além de nós dois): Alessandra Stropp, Cássia Olival, Dominique Thomaz, Edson Big, Hebert Sobral, Jorge Mautner, Juninho Duvalle, Karla da Silva,

Lucas Vinícios, Luiz Galvão (Novos Baianos), Marcos Odara, Mariella Santiago, Maurício Chiari, Nina La Croix, Rafael Pondé, Rubens Leite, Silas Giron, e Thiago Vinícios (*in memoriam*);

- b. Como realizadora e parceira de iniciativas e projetos de experimentação de formatos e suportes poéticos, além do debate de questões artísticas e culturais relativas à Bahia, ao Brasil, e aos temas desse âmbito considerados fundamentais para/na atualidade.

Registro Afetivo

Thiago Pondé¹⁹⁹

Estamos aqui, eu e Nina, autorando o EP a fim de mandá-lo para prensagem. Confesso que não consigo fazer um relato impessoal do processo criativo que vivenciamos. Todos os atravessamentos me colocam no desejo de relatá-los confidencialmente, inclusive por ser um dos responsáveis pela articulação de todas as pessoas que assinam a execução do acervo *Comendo o País Tropical* (2016). Ao conceber o projeto inicial junto com Aline Carvalho, jamais imaginei como aconteceria na prática. Minha vontade maior era a de juntar pessoas, mas, naturalmente, previ de modo difuso que talvez não fosse tão simples fazê-lo. E não foi.

De uma coisa tinha clareza: o processo criativo, na maioria das vezes, acontece à revelia de quem tenta organizá-lo, porém, não tinha ainda consciência das oscilações, turbulências e intensidades que enfrentaríamos. Agora, percebo que todos esses conflitos nada mais foram do que contrações orgânicas do ensejo de experimentar novos lugares, fora de formatos convencionados. Por ser uma iniciativa tão singular, a Cena se tornou adaptável às limitações que cada participante apresentou (o que me inclui como organizador). “Mas pá que tqt padrão, patrão?!”²⁰⁰

¹⁹⁹ Texto original de 2012, revisitado e atualizado em 2020.

²⁰⁰ Canção Samba TQT (2016), de Silas Gron.

Tenho uma lembrança nítida do dia em que conversamos com Gilberto Gil, em agosto de 2010, a partir da articulação do CUCA da UNE, e saímos de lá impressionados, realizados e ávidos para produzir a 7ª Bienal de Cultura do Movimento Estudantil Brasileiro. Nesse contexto, o conceito “tropifagia” nasceu, em meio a tantas conversas trocadas com Aline, Cássia e, posteriormente, Nina.

Três meses depois surgiu a primeira apresentação musical da Cena. Juntei-me a Silas Giron, Rafael Pondé, Maurício Chiari, Hélio Rodrigues e Marcos Odara, e montamos o *show Encontro com a Bahia - Tropifagia e Arte*, apresentado no Espaço Multifoco, na Lapa, em outubro de 2010, e na 7ª Bienal da UNE, em janeiro de 2011, no Aterro do Flamengo. Sempre tive confiança em minha obstinação profissional. Todas as experiências foram ensinando-me que ser artista não é apenas subir em um palco e revelar nossa expressão criativa para o público. O ofício artístico necessita, na perspectiva que gostaria de atuar, em: pensar questões socialmente e filosoficamente relevantes para o mundo, interferir, de preferência, criativamente, na sociedade e na política de maneira contínua, formular sobre a arte em sua dimensão cultural, ser autônomo para manter a liberdade criativa e política, e tentar gerenciar o próprio trabalho (o mais difícil) para subsistir financeiramente na vida. É como fazer das tripas coração para manter a serenidade e a paciência a fim de realizar um trabalho de formiguinha (lento e constante).

Quando voltei ao Rio de Janeiro, depois de passar um tempo na Bahia descansando dos ensaios e apresentações do musical *50 anos esta noite*, e da produção da 7ª Bienal da UNE, nos quais trabalhei durante cinco meses seguidos de 2010, entrei como membro da equipe da Agência de Redes para Juventude. Foi lá que tive contato pela primeira vez com o termo “projeto de vida”. E passei a pensar constantemente sobre esse tema: qual o meu projeto de vida?

É fonte de entusiasmo acompanhar as formações da Agência de Redes para Juventude e, mais ainda, estar em campo em contato com uma juventude potente e criativa das periferias do Rio de Janeiro. Ali, há projetos de vida que me inspiram. Aprendo imensamente fora da redoma comum dos filhos da classe média brasileira.

O obstáculo mais severo que enfrentei até aqui e o argumento reverso que encontrei para concretizar a Cena Tropicáfica foi: a pouca grana para um processo criativo arrojado e de proporções inchadas *x* o investimento e certo sacrifício pessoal para uma empreitada em construção. Como agir?

Passamos o mês de novembro e dezembro ensaiando no Amarelo Estúdio, a casa de nosso percussionista Maurício Chiari. Recebemos Luiz Galvão, um dos eternos Novos Baianos, para o primeiro intercâmbio proposto e, encerramos 2011 com parte da gravação encaminhada. Imensamente importante a colaboração de Aline, Nina e de Eloy Machado (que comida deliciosa, amigo) nessa primeira etapa.

Natal, Ano Novo. Breve pausa, mas sempre antenado às demandas. Dia 31 de dezembro de 2011 respondia ainda *e-mails* represados. Foi tomando uma cachacinha numa praça do Vale do Capão, na Chapada da Diamantina que Aline deu a ideia – até então utópica – de convidarmos Jorge Mautner para o processo.

Janeiro, recomeço. Mês intenso. Fizemos eu e Marcos Odara o segundo intercâmbio na comunidade da Babilônia, primeiro território que trabalhei como universitário e mediador da Agência de Redes para Juventude. Tivemos o suporte da Maneh Produções (grande Eduardo) e encontramos os jovens percussionistas Breno Chagas, Thiago Vinícios, e Lucas Vinícios. A proposta era a de construir coletivamente arranjos de percussão para as canções que seriam gravadas misturando as referências Rio-Bahia.

Convidamos Karla da Silva, cantora nascida em Madureira, filha de Oxum, para cantar Revolta dos Malês. Salve, Karlinha! A mesma faixa que Jorge Mautner participou. Fiquei impressionado, dessa vez presencialmente, com a inteligência de Mautner, suas digressões históricas, as relações ricas e precisas que faz entre arte e política. Tornei-me ainda mais admirador de sua sábia agudeza verbal.

Nesse mesmo mês, duas novas aproximações: Carol Spork e Hebert Sobral. Carol, que eu havia acabado de conhecer, me tratou com tamanha delicadeza e simpatia que, rapidamente, nos tornamos parceiros de ideias. Hebert chegou através de Nina, com um olhar aguçado para o ensaio fotográfico que propusemos. Pensamos coletivamente nas bananas. Fruto tropical. Elemento simbólico e cultural de representação do Brasil.

Fevereiro: fizemos as últimas captações com o percussionista baiano Juninho Duvalle (salve o swingue da terra de Castro Alves), com a cantora Mariella Santiago (que presença linda e forte quando canta), e com o saxofonista e flautista Edson Big (dotado de sensibilidade e humildade valorosas nos metais). Big, morador da favela do Turano, foi indicado pelo Ponto de Cultura Som das Comunidades. Deu às canções da Cena, o momento mais precioso do EP em minha opinião: as improvisações de flauta na 2ª forma de Samba tqt (e participou também de “Rainha”, minha faixa preferida). Que sutileza deliciosa na dinâmica da canção!

Captações finalizadas, março e abril foi o momento de preparar a mixagem e a masterização (essas últimas revisadas na versão final de 2016). Parcerias ainda foram surgindo pelo caminho: Iteia, Lab Cultura Viva, Umbigada no ar, Corisco Dub, Alessandra Stropp.

Abraçar o imprevisto, cultivar os afetos, lidar com expectativas inquietantes. Erros e acertos!

E, de quebra, no fim da faixa “De cara pro Rio”, que consta na edição de 2012, ainda coube espaço para citação de Batuque no Morro, canção de Humberto Porto, em parceria com Herivelto Martins e Ozon, meu querido tio-avô, que outrora habitou a capital carioca (entre a década de 1930 e 1940) para trabalhar com música: um desejo que se perpetuou nas novas gerações da minha família.

A tropifagia ganhou gente, corpo, argumento, linguagem, e fez-se como projeto de vida. O EP tem defeitos para ouvidos refinados (a instrumentação é, por vezes, poluída de intervenções – uma escolha estilística deliberada –, o andamento em alguns momentos empaca (ou acelera) e garganteia com dificuldade etc.). Mas é um trabalho vivo. Resultado da mistura caótica de muitas vozes, expressões e estilos que talvez nunca se encontrassem em outra oportunidade de criação. É a diversidade do Brasil como ela é.

Emocionei-me com o fim das etapas de criação. Lágrimas caíam enquanto eu me debruçava sobre o colo de Nina, tendo seu afago como fonte de calma e conforto. O cansaço é gigante, mas a alegria é ainda mais recompensadora. É radiante chegar até aqui. Sou muito grato por isso. Que essa energia continue pulsando até quando a chama tropifágica existir.

Criações em multilinguagem

Os primeiros materiais artísticos da Cena Tropicáfica estão reunidos no acervo denominado *Comendo o País Tropical*. Trata-se de uma composição coletiva e colaborativa, sem composição hierárquica pré-definida, com a assinatura de 20 criadores no total (nominados acima). Utilizamos os suportes de música, fotografia, audiovisual e texto, disparadas pelo intenso e curioso processo de revisitar de maneira propositiva o legado cultural e artístico da Antropofagia e da Tropicália.

O primeiro lançamento desse material foi em 2012, em formato de EP multimídia, relançado digitalmente em 2016 – ampliado e revisado, em apresentação musical e bate-papo realizados na cidade de Salvador, no Cine Teatro Solar Boa Vista, durante o projeto Bahias Intemporais, em 11 de junho. Em 2013, quando o projeto acabava de sair do forno, fizemos uma apresentação experimental no lançamento do Laboratório de Políticas Culturais da UFRJ, na histórica sala Vianinha da ECO, contando com a participação de alguns importantes nomes do movimento cultural naquele momento. O lançamento oficial de 2016 contou com as presenças de parte dos agentes que assinam o acervo, dentre eles, Jorge Mautner, Luiz Galvão, Mariella Santiago, Rafael Pondé e Maria do Sol, também colaboradora da Cena Tropicáfica.

Além disso, a Cena Tropicáfica encontrou desdobramentos no Carnaval de 2107, de Salvador a São Paulo. Na capital baiana, participamos das comemorações dos 50 anos da Tropicália, no qual apresentamos o *show Tropicalistas e Tropicáficos*, com a participação de Bem Gil e Mariella Santiago, no palco principal do Pelourinho. Já em São Paulo, fomos convidados para o desfile do bloco Tarado Ni Você, cujo tema do ano foi “tropifagia”, que reuniu 70 mil pessoas nos momentos ápices do desfile.

Processo criativo

A composição do acervo *Comendo o País Tropical* ocorreu no período de novembro de 2011 a abril de 2012. Nesse intervalo, diversos agentes foram convidados para participação no processo criativo, realizado no Rio de

Janeiro, sendo o Amarelo Estúdio e a casa da videomaker Nina La Croix espaços de apoio para os intercâmbios culturais, no acolhimento de encontros, ensaios, reuniões, estudos de concepção, *jams sessions*, gravações e registros.

O convite aos participantes seguiu três critérios – diversidade identitária, diferentes formações e vivências artísticas, e moradia em distintas regiões da cidade –, e uma pergunta: Esses criadores produziram conjuntamente em outro contexto cotidiano da cidade?

Nosso papel consistiu na mediação entre os agentes (dos quais fazíamos parte), a condução dos encontros e do processo criativo, a consolidação de diretrizes gerais como o horizonte temático a ser abordado, e o desdobramento prático das etapas de execução, que se deram da seguinte maneira:

Música: após escolha do repertório pela banda nuclear formada por mim, Thiago Pondé (voz), Silas Giron (violão), Rafael Pondé (voz), Rubens Leite (baixo), Maurício Chiari (bateria) e Marcos Odara (percussão), a primeira etapa consistiu na gravação de arranjo-base por linha/faixa, montado coletivamente durante os ensaios e por cada criador em específico com a colaboração dos demais. Posteriormente, fez-se a inserção dos músicos convidados, Jorge Mautner (violino), Edson Big (saxofone e flauta), Juninho Duvalle (percussão), Lucas Vínicios (percussão), Thiago Vínicios (percussão), e Breno Chagas (percussão), com gravação de diversas faixas e inserção de harmonias, improvisos, ritmos, e dobras, em negociação, por vezes tácita, com os compositores das canções, Silas Giron, Rafael Pondé e Maurício Chiari. As etapas seguintes foram de mixagem e masterização, pautadas pela finalização e adequação técnica da gravação e a incorporação de elementos não previstos (na primeira versão de 2012), como trechos do poema “Tropifagia”, composto por Luiz Galvão, entre as músicas do EP.

A mixagem e masterização foram realizadas no Amarelo Estúdio. O estúdio 12x8 operou remasterização nos fonogramas com finalidade de ganho de qualidade do material para o lançamento ampliado do acervo em 2016. Nesse momento, foi enxertado no fim da canção “Revolta dos Malês”, por exemplo, a fala registrada espontaneamente durante conversa

com Jorge Mautner, em ensaio: “É essa ambiguidade que habita o coração brasileiro. Não é fantástico?”

Somado ao repertório, ao mesmo tempo orgânico e multilinguagem, também ganhamos uma versão dub da faixa Yemanjá remixada pelo DJ mineiro Corisco Dub, que chegou após o disco ter sido prensado e por isso não consta no EP original.

Fotografia: em reunião aberta com participação nossa, de Nina La Croix, Hebert Sobral e Dominique Thomas, foi decidido o uso da banana como elemento simbólico a ser experimentado, devido à aparição recorrente e constante em trabalhos artísticos brasileiros e sua simbologia cultural para o Brasil. Sugestões foram levantadas durante o encontro. O artista visual Hebert Sobral foi o responsável pela execução das fotos e dos possíveis desdobramentos criativos surgidos durante a execução, inclusive formatos não pensados coletivamente.

Audiovisual: Nina La Croix registrou parte significativa do processo criativo durante toda a sua extensão e, em diálogo conosco, concebeu a linguagem experimentada em audiovisual através da edição de pílulas curtas com imagens de três fontes: câmeras profissionais e analógicas, dispositivos móveis e arquivos públicos – todos licenciados em CC e passíveis de *remix*.

A concepção do processo criativo para a Cena Tropicifágica pautou-se por três premissas: a sensibilidade e a singularidade como máximas para o processo de criação artística (ético-estética), o exercício de uma linguagem tentada à experimentação e à inovação em algum elemento na composição final das obras (poético-estética), e a proposição de espaços de convivência entre sujeitos de diferentes recortes identitários para troca e produção artística coletiva (político-estética). Por isso, a escolha planejada foi a de criadores de diversas origens sociais, credos, raças, gêneros, e orientações sexuais/afetivas, a fim de propiciar uma representatividade ética, poética e política de fato distintiva e plural.

Ensaio fotográfico²⁰¹

Comentário: A foto “Prato Tropical” foi concebida por Hebert Sobral durante a execução das demais. Ponderamos a presença dessa imagem pelo aparecimento dos termos “consumir” e “Brazil”, devido à controvérsia gerada pela grafia daquela maneira, e uma inquietude quanto à ideia de consumo presente. Ficamos preocupados com interpretações adversas como a que denuncia acertadamente a internacionalização alienada da cultura nacional, associada casualmente à exportação de produtos culturais fiados por interesses econômicos e ideológicos de países do eixo norte.

A argumentação de Hebert Sobral foi a de que o objetivo dessa fotografia é causar estranhamento a partir de um contexto estrito de valoração de frutos de origem ou consumo tropical, sem sugestividade à imagem ou à sujeição cultural derivada do termo “Brazil”; que, nessa foto, faz deferência à ilha mítica Brazil, localizada no Oceano Atlântico Norte, cartografada por Zuane Pizzigano, Andrea Bianco, e outros cartógrafos; ilha marcada pela exuberância geográfica – de fauna e flora, similar ao nosso território.

O Brazil ao qual se refere a foto é uma lembrança de sua rica expressão nativa e biológica.

Canções

Músicas autorais registradas no EP da Cena Tropifágica.

Disponível nas seguintes plataformas digitais de música: Spotify, Deezer e Soundcloud.

201 As três fotos deste ensaio estão ao final da seção.

Revolta dos Malês

Composição: Rafael Pondé

Interpretação: Cena Tropicfágica/Jorge Mautner/Karla da Silva

Perto do abaeté
tem um negro mandingueiro
descendente dos malês
povo nobre e guerreiro
faz dali o seu terreiro
na roda de capoeira
ou orando ao Deus Alá
veste branco às sextas-feiras
seu avô era um alufá
esse negro um dia fez revolta
a revolta dos malês
foi na Bahia que se fez
a revolta dos malês
o canto de apear o boi
foi o malê que trouxe
e se você vestir um abadá
foi o malê que trouxe
O misticismo e a revolução
foi o malê que trouxe
A moda de viola do sertão
foi o malê que trouxe
tapas, haussás, baribas
negros, mandingas.

Ficha técnica

Gravação: Amarelo Estúdio.

Voz: Thiago Pondé e Karla da Silva/Violão: Silas Giron/Guitarra: Rafael Pondé/

Violino: Jorge Mautner/Baixo: Rubens Leite/Bateria: Maurício Chiari/Percussão:

Marcos Odara.

Samba TQT

Composição: Silas Giron
Interpretação: Cena Tropicáfica

O carnaval e o som
o sonho carnaval
do carnaval pro mundo
daqui pro mundo real
mapa mundi
mente global
palavra, tqt o pé na fonte
tqt olho na rede
tqt tqt verdade
tqt tqt tesão
tqt toque
tqt logos
tqt cooperação
tqt trama, grana
tqt cor
tqt coração
tqt calor humano
tqt o sonho de todos
de toda condição
tqt rê
tqt rê
tqt rê
tqt refrão
mas pas que tqt pá
mas que tqt patrão?
padrão, patrão,
padrão?

Ficha técnica

Gravação: Amarelo Estúdio.

Voz: Thiago Pondé/Voz e Violão: Silas Giron/Guitarra: Rafael Pondé/Baixo: Rubens Leite/Bateria: Maurício Chiari/Sax e Flauta: Edson Big/Percussão: Marcos Odara, Juninho Duvalle, Thiago Vinícios, Lucas Vinícios e Breno Chagas.

Yemanjá

Composição: Rafael Pondé, Tico Marcos, Roberto Leite
Intepretação: Cena Tropicfágica/Mariella Santiago

Será de Deus o mar?
será de Yemanjá
será de Deus o mar?
será de Yemanjá
rainha de todo meu mar
se a tormenta chegar, reze para voltar
rio vermelho jogando na beira do mar
rainha do mar

Ficha técnica

Gravação: Amarelo Estúdio.

Voz: Thiago Pondé e Mariella Santiago/Violão: Silas Giron/Guitarra: Rafael Pondé/
Baixo: Rubens Leite/Bateria: Maurício Chiari/Percussão: Marcos Odara, Juninho
Duvalle, Thiago Vinícios, Lucas Vinícios e Breno Chagas.

Rainha

Composição: Maurício Chiari

Interpretação: Cena Tropicáfrica

Convocarei
todas as nações
pra lhe coroar
rainha do mar (maracatu)
calungá
de Luanda mandei chamar
batuqueiros de nagô
para com toques do tempo, marcar
essa festa pública de amor
a corte, em coro cortejar
a coroa de pérolas em ti
bento por yemanjá
uma estrela brilhante luzir.

Ficha técnica

Gravação: Amarelo Estúdio.

Voz: Thiago Pondé e Maurício Chiari/Violão: Silas Giron/Guitarra: Rafael Pondé/

Baixo: Rubens Leite/Bateria: Maurício Chiari/Sax: Edson Big/Percussão: Marcos Odara e Juninho Duvalle.

O hippie

Composição: Rafael Pondé
Intepretação: Cena Tropicágica

Primeiro vem a paz
depois vem a ciência
prefiro andar a pé
pensar com paciência é
andando devagar
eu deixo a mente voar
posso até esperar
pra ver o pôr do sol chegar
eu sei
nenhuma máquina vai nos salvar
eu sei
que só eu mesmo posso encontrar
sem vacilar
todo amor te ofertar
não tenha mágoa, não guarde rancor
a paciência é que semeia o amor
toda fortuna é uma ilusão
se não carrega paz no coração
pensar com paciência é
ter paz é ter ciência é.

Ficha técnica

Gravação: Amarelo Estúdio.

Voz: Thiago Pondé/Violão: Silas Giron/Guitarra: Rafael Pondé/Baixo: Rubens Leite/
Bateria: Maurício Chiari/Percussão: Marcos Odara e Juninho Duvallé.

*De cara pro Rio*²⁰²

Composição: Silas Giron, Felipe Queiroga e Paulo Giron

Interpretação: Cena Tropicáfica

To indo pro Rio de cara
indo e vindo de cara pro Rio
de cara e ninguém me ampara
to indo e não tô sozinho
e ninguém me pára na estrada
nem cara, nem careta
nem posto, nem fronteira
cada vez mais de cara
com a cara na estrada
gerando a direção pro rio que chega
massa, como não
massa, quem não tem
massa, se tiver
passa a massa
será, que eu chego de cara massa no Rio?

Ficha técnica

Gravação: Amarelo Estúdio.

Voz: Thiago Pondé/Violão e voz: Silas Giron/Guitarra: Rafael Pondé/Baixo: Rubens Leite/Bateria: Maurício Chiari/Percussão: Marcos Odara, Juninho Duvalle, Breno Chagas, Lucas Vinícios, e Thiago Vinícios.

²⁰² Essa música foi composta durante viagem de estudantes da UFBA e outras instituições de ensino para a 5ª Bienal de Cultura da UNE, 2007. O trajeto foi realizado de ônibus: Salvador-Rio de Janeiro-Salvador.

Pílulas audiovisuais

Narrativas audiovisuais concebidas e editadas por Nina La Croix.

Pílula 1: Do processo

Sinopse: Uma conversa com Gilberto Gil, o nascimento da Cena Tropicáfica, o cotidiano e o desejo, o encontro com Jorge Mautner e Luiz Galvão (Novos Baianos), e um sarau no Amarelo Estúdio.

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=sEdeye-cM8Y>.

Pílula 2: Do nome tropifagia

Sinopse: Um recorte do processo criativo durante a construção do acervo *Comendo o País Tropical* suscita a seguinte pergunta: Qual o universo simbólico e o legado cultural e artístico antropofágico e tropicalista ao qual o termo “tropifagia” se refere?

Link: <https://vimeo.com/40398615>.

Pílula 3: Do carnaval

Sinopse: No carnaval dos 50 anos da Tropicália, em 2017, a Cena Tropicáfica se apresenta ao lado de Mariella Santiago e Bem Gil, no palco principal do Pelourinho, em Salvador, no ato derradeiro de sua existência. Em São Paulo, o termo “tropifagia” é tema do bloco Tarado ni Você, com participação de Thiago Pondé, reunindo cerca de 70 mil pessoas em desfile no centro da cidade.

Link: <https://www.facebook.com/thiago.ponde/videos/682365738618010/>.

Pílula 4: Bate papo tropifágico (Aline Carvalho, 2016) Pílula extra.

Sinopse: Um resgate do registro original feito no histórico encontro do CUCA da UNE com Gilberto Gil, remixado com imagens de outras narrativas e momentos importantes para a concepção do conceito “tropifagia”. Remexendo um baú de memórias político-afetivas, Aline Carvalho se arrisca no universo da edição caseira para apresentar em vídeo uma conversação atemporal, que ficou inédita até a publicação deste livro.

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=cg2CNh1Wskc>

Poesias

Registro afetivo

Thiago Pondé

Andando pelas ruas do Cosme Velho, bairro carioca, pensei em convidar outro artista experiente para a construção do acervo *Comendo o País Tropical*, além de Jorge Mautner. Muitos nomes vieram-me à cabeça, mas o mais forte foi, sem dúvida, o de Luiz Galvão. Suas letras – do repertório dos Novos Baianos – são cantadas por diferentes gerações no país: jovens, adultos e idosos. “Mistério do Planeta”, “Acabou Chorare” e “Preta Pretinha” estão entre as composições brasileiras que tem a coautoria desse poeta de Juazeiro, da Bahia. Do coração dos poetas, aqueles que geralmente dão a luz inaugural às obras, surgem palavras e imagens arrebatadoras. Fomos, eu e Nina, buscar Galvão no aeroporto do Galeão no dia de sua chegada ao Rio de Janeiro. Voltamos no caminho até o Cosme Velho, e nos dias seguintes, ouvindo histórias sobre os Novos Baianos, a convivência coletiva no sítio de Vargem Grande, a benção do mestre João Gilberto à trajetória do grupo, a chegada de Baby (ainda Consuelo) na jogada, e outras tantas prosas. Incentivamos Galvão a rabiscar algumas palavras com o tema tropifagia para depois registrar em estúdio e inserir trechos entre as canções do EP durante a mixagem (conforme primeira versão lançada em 2012). Sentamos na mesa de um bar em Laranjeiras e, durante uma conversa na qual apresentamos a ele o conceito “tropifagia”, Galvão foi rascunhando o poema abaixo. No relançamento do acervo em 2016, durante apresentação da Cena Tropifágica no projeto Bahias Intemporais, Galvão abriu o *show* recitando-o.

Tropifagia

Luiz Galvão

Saborear o país tropical com pá e cal
Brasil linguagem intercultural
o Rio de Janeiro de Ogum
é filho da Bahia de Oxum

E Rio-Bahia são mais que duas terras
ou uma estrada asfaltada
é poesia de Vinícius de Moraes e Castro Alves
contracenando com a de Carlos Drummond, de Minas Gerais

Brasil, berço da bossa
que João Gilberto trouxe da roça
e mudou a música do mundo e a de Raimundo
colocando o tempero
a pimenta baiana e o dendê

Não confunda C com B
ninguém pode ser contracultura
cultura é gol de placa da palavra
é vida
e da vitória, o V

Estamos na era do raio laser
computador e internet
já era carta
telegrama e mensagem pipa

Quer ser contra alguma coisa, seja contra sistemas
jamais contra poemas

e viva a garota de Ipanema
e Juazeiro da Bahia, terra do cinema

E agora é email
e alô, alô,
já fui.

Rebahia

Cássia Olival

Rebahia, rota ao norte
rema Guanabara, rumo à Bahia
Canô, Candeia
verbo global, navega, maré

A Bahia é um Rio
onde as águas vão rolar
e se tinha uma pedra no meio do caminho
dela nunca sairá

Reformadores a benção
a benção de Gil
o black is black
Bahia, ele nunca se foi
dela ele sempre será

E a gente segue em roda
algo que estava aqui nunca se foi
ciranda assim como a onda, vai e volta
Canô, Candeia
verbo global, navega, maré.

Car-naval

Cássia Olival

Carnaval é de mar
car-naval
valsa do litoral
bacanal

Que passeia pelas calles
quanta ostra, tantos pares
trios, quartetos, aos milhares

Fantasia de sereia
peixe palhaço espia da água
siri pierrot na areia

Pula de barbatana
mas cuidado com o anzol
se te puxa é isca fácil
pega e te leva pro atol.

Projetos realizados

Projetos com execução e experimentação de suportes poéticos e debate de temas considerados fundamentais para/na atualidade baiana e brasileira.

Curto Circuito Sonoro

Iniciativa de formação e criação em música e artes do espetáculo com foco em oficinas colaborativas e mostras artísticas que, na 1ª edição (2016), promoveu oficinas e apresentações de voz/canto, percussão, e mixagem/*mashup*, de abril a junho – uma semana a cada mês, no TCA. As inscrições e mobilizações de público aconteceram durante os meses de janeiro, fevereiro, e março do mesmo ano.

Concepção e realização da Cena Tropicáfica em parceria com a Sena Produções Culturais.

Oficinas:

1. Voz/Canto – com Thiago Pondé;
2. Percussão – com Illa Benício;
3. Mixagem/*Mashup* – com Jerônimo Sodré.

Metodologia e quantificação: os ciclos mensais de oficinas do Curto Circuito Sonoro duraram uma semana, de segunda a sexta, promovendo espaço de formação e criação em música e artes do espetáculo, através de técnicas e experimentações artísticas e musicais, com jovens de bairros populares, artistas da cena soteropolitana, alunas(os) do curso de Bacharelado Interdisciplinar de Artes da UFBA, e alunos de entidades como a Associação de Pais e Amigos Excepcionais (Apaie) e o Projeto AXÉ. A média de participantes nas oficinas foi de 35 pessoas por mês, totalizando cerca de 105 durante os três meses.

As oficinas consistiram em aprendizados técnicos e colaborativos, e os conteúdos trabalhados giraram em torno dos fundamentos básicos das linguagens musicais propostas. Aconteceram separadamente, de segunda

a quarta, passando a conjuntas, nos dois dias subsequentes, com a finalidade de montagem de mostras artísticas apresentadas nos sábados, como ponto de culminância do processo de atividades, dirigidas pelo músico Jarbas Bittencourt – responsável pela direção musical de mais de 100 espetáculos de teatro e de dança nos últimos 20 anos, e que assina também a Direção Musical do Bando de Teatro Olodum (BA), da Cia dos Comuns (RJ), da Cia dos Arteiros (RJ) e do Curto Circuito Sonoro (BA). As etapas do processo pedagógico e criativo pautaram-se pela interação e diálogo entre as linguagens de voz/canto, percussão e mixagem/*mashup*.

As três mostras artísticas aconteceram no Vão Livre do TCA, com cerca de 400 espectadores no total, público mobilizado pela ação de divulgação do projeto e também pelos próprios participantes, que trouxeram familiares e amigos. Contaram com a participação de artistas da cidade como Santo 7, Livia Nery, Mariella Santiago, Funfun dúdú, dj Gug, e Da Ganja, escolhidos com base na proposta das oficinas do projeto, a mistura de ritmos e experimentações sonoras, e seus respectivos trabalhos autorais.

Observações e considerações qualificadas: o recorte de público mobilizado para as oficinas do Curto Circuito Sonoro contemplou ação imprescindível para a Cena Tropicfágica, a convivência criativa e artística entre pessoas de diferentes grupos sociais e recortes identitários, o que caracteriza sua força e sentido como conceito.

Ficha Técnica

Produção Geral: Manuela Sena; Produção Executiva: Silvia Teixeira; Direção Artística: Thiago Pondé; Direção Musical: Jarbas Bittencourt; Instrutores de Oficinas: Illa Benício, Jerônimo Sodré e Thiago Pondé; Design Gráfico: Daniel Costa; Assessoria de Imprensa: Isa Lorena; Fotografia: Ricardo Castro; Filmagem: Nina La Croix; Iluminação e Coordenação Técnica: Moisés Victório; Técnico de luz: Nathan Lemos e Adailton; Operador de luz: Nathan Lemos; Técnico de Som: Eduardo Santiago; Roadies: Cláudio Serra e Jailson Ligeirinho; Apoio de palco: Marina Fonseca e Tácio Gonçalves; Técnicos montadores de som: Marquinhos e Pinto; Produção de camarim: Roberia Almeida; Apoio de produção: Cleiton Oliveira e Marta Rios; Mobilizadores nos bairros:

George Sopa, Fabrício Cumming e Tácio Gonçalves; Parcerias: TVE, Rádio Educadora, Teatro Castro Alves; Apoio Financeiro: Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb) (Fundo de Cultura da Bahia).

Oficinas e mostra artística:

Link para pílula audiovisual (1º mês): <https://vimeo.com/170491631>.

Link para pílula audiovisual (2º mês): <https://vimeo.com/170491632>.

Link para pílula audiovisual (3º mês): <https://vimeo.com/172501431>.

Bahias Intemporais

Plataforma artística de criação e difusão de trabalhos artísticos autorais em multilinguagem, com foco na temática e poética baiana, referência histórica e embrionária da cultura brasileira. A programação da 1º edição (2016) aconteceu nas cidades de Salvador, no Cine Teatro Solar Boa Vista, e Vitória da Conquista, no Centro de Cultura Camilo de Jesus Lima, entre abril e junho; com concepção e realização da Cena Tropifágica, em parceria com a Multi Planejamento Cultural.

Programação

Abril:

Debate musical: Torquato Neto – inconformismo e poesia – 16 de abril/ com Ana de Oliveira e Cláudia Cunha – Salvador.

Oficina de dança: Tropifagia: do caos ao corpo – 12 a 15 de abril/ com Isaura Tupiniquim – Vitória da Conquista.

Mai:

Oficina de dança: Tropifagia: do caos ao corpo – 24 a 27 de maio/ com Isaura Tupiniquim – Salvador.

Na Bahia de Smetak – 12 e 13 de maio/ com Balé Jovem – Salvador.

Show: Caim convida Pirombeira – 13 de maio – Vitória da Conquista.

Junho:

Mesa: Bahias intemporais – Novas poéticas possíveis – 11 de junho/ com Jorge Mautner, Aline Carvalho e Thiago Pondé – Salvador.

Show: Cena Tropifágica convida Jorge Mautner, Luiz Galvão e Mariella Santiago + Jorge Mautner – 11 de junho – Salvador.

Show: Cena Tropifágica convida Ítalo Silva, Alexandrina Santana e Rosa Aurich – 16 de junho – Vitória da Conquista.

Metodologia e quantificação: a programação contemplou de um a dois trabalhos artísticos, por mês, em Salvador e Vitória da Conquista, nos seguintes formatos nas linguagens de música e dança: oficinas, *shows* e debates. A curadoria pautou-se por dois critérios de seleção: a) obras pré-existentes que dialogassem com o tema Bahia; b) concepção de formatos diferenciados através de intercâmbios culturais entre dois ou mais artistas.

As oficinas e os debates tiveram público aproximado de 20 a 30 pessoas cada. As apresentações do Balé Jovem levaram 120 estudantes de escolas públicas do Engenho Velho de Brotas, bairro no qual fica situado o Cine Teatro Solar Boa Vista. Os três *shows* somaram cerca de 1200 pessoas de público.

Observações e considerações qualificadas: a oficina “Do caos ao corpo” e o *show Caim convida Pirombeira* foram atividades concebidas exclusivamente para o Bahias Intemporais. A primeira teve por horizonte uma crítica ao estereótipo da corporeidade baiana nas representações culturais, e a segunda tratou-se do *show* conjunto das duas bandas, Pirombeira, de Salvador, e Caim, de Vitória da Conquista, com o repertório de ambas e arranjos adaptados para execução coletiva. O debate “Torquato Neto – inconformismo e poesia” apostou em uma poética cênica próxima à aula-*show*, com acabamento de cenário, figurino e a execução de canções do compositor, ao vivo, por Claudia Cunha e Jana Vasconcelos. No evento de encerramento em Salvador, a mesa “Novas poéticas possíveis” recebeu na plateia o músico baiano Luiz Caldas.

Ficha técnica

Coordenação de Produção: Renata Hasselman; Curador: Thiago Pondé; Produtora Local: Maria Eleusa Couto Coutinho (Catrupia Produções); Assistente de Produção: Paula Fernanda Dias; Assessoria de Imprensa: Tatiane Ramos de Freitas; Designer: Natália Caria Arjones Abri; Assistente

de Produção e Redes Sociais: Angela Rafaela Menezes Marques; Fotógrafo: George Varanese Neri; Fotógrafa: Taylla Veiga de Paula; Fotógrafa: Agnes Cajaíba Viana; Cobertura Audiovisual: Carolina La Croix de Pimentel Teixeira; Parcerias: TVE, Rádio Educadora, Centro de Cultura Camilo de Jesus Lima, Cine-Teatro Solar Boa Vista; Apoio Financeiro: Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb) (Fundo de Cultura da Bahia).

Difusão do conceito

O título do samba-enredo da escola de samba Paraíso do Tuiuti no desfile do grupo especial de 2017 foi “Carnavaleidoscópio Tropicifágico”. A embaixadora do samba-enredo foi a pesquisadora Ana de Oliveira, colaboradora da Cena Tropicifágica.

Prêmio Lab Cultura Viva

O Prêmio Lab Cultura Viva foi um edital realizado pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO), em parceria com o Ministério da Cultura por meio da Secretaria de Cidadania Cultural e a Fundação Universitária José Bonifácio. O edital pretendia a experimentação e produção audiovisual em rede, dos Pontos e Pontões de Cultura, com posterior difusão dos curtas-metragens resultados do certame. A Cena Tropicifágica foi premiada a partir de parceria com o Ponto de Cultura Itéia²⁰³ (Rede Colaborativa de Cultura, Arte e Informação) com a montagem do vídeo *Cordel teia tropicifágica* (2012), que mostra o processo de construção do acervo *Comendo o País Tropical*. O curta *Cordel Teia Tropicifágica* e os demais produzidos pela seleção foram veiculados pela TV Brasil.

Edição: Ike de Henrique.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pMJbKX0Cg1g&t=8s>.

²⁰³ Site da Rede iTeia de Cultura, Arte e Informação. Disponível em: <https://iteia.org.br/>.



Figura 12

Ensaio fotográfico do acervo Comendo o País Tropical - Banana Natural

Foto: Hebert Sobral.

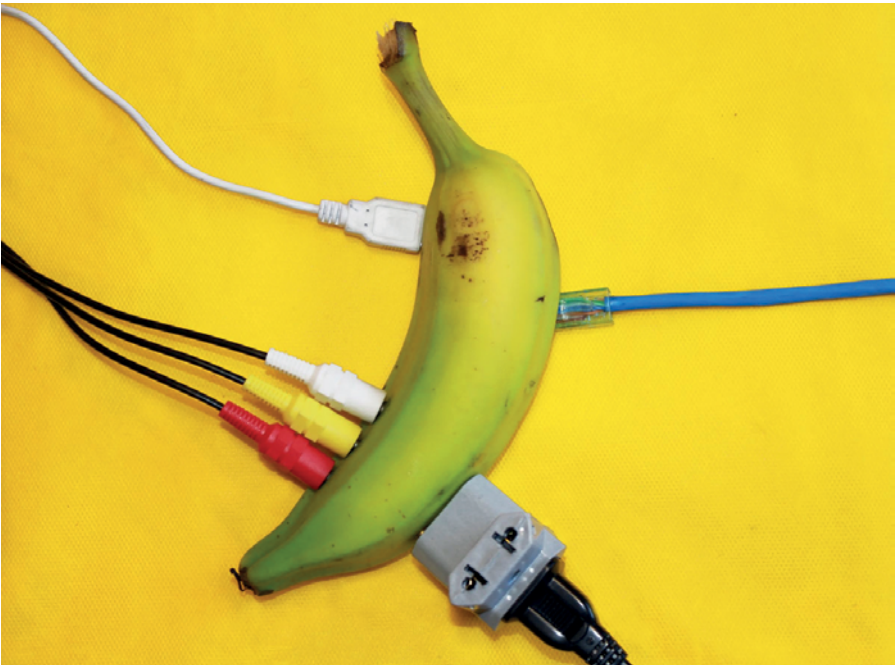


Figura 13

Ensaio fotográfico do acervo Comendo o País Tropical - Banana Elétrica

Foto: Hebert Sobral.



Figura 14

Ensaio fotográfico do acervo Comendo o País Tropical - Prato Tropical
Foto: Hebert Sobral.

GOVERNO DA BAHIA apresenta

BAHIAS INTEMPORAIS

ABRIL - JUNHO 2016 | SALVADOR - VITÓRIA DA CONQUISTA



OFICINAS | DEBATES | APRESENTAÇÕES DE MÚSICA E DANÇA
www.cenatropifagica.com



Figura 15

Arte geral do projeto Bahias Intemporais (2016)

Foto: Natália Arjones.



Figura 16

Aquecimento para Mostra Artística do projeto Curto Circuito Sonoro (2016)

Foto: Ricardo Castro.



Figura 17

Registro oficial do encontro com Gilberto Gil (2010)

Foto: Acervo do CUCA da UNE.



Figura 18

Participação da Cena Tropicifágica no lançamento do Lab de Políticas Culturais (ECO-UFRJ, 2013)

Foto: Fora do Eixo/Mídia Ninja.



Figura 19

Mesa Novas Poéticas Possíveis no projeto Bahias Intemporais (2016)

Foto: Taylla de Paula.



Figura 20

Show Cena Tropicáfica Convida no Bahias Intemporais (2016)

Foto: Taylla de Paula.

DEPOIMENTOS

Rafael Pondé

Quero começar esse depoimento sobre a experiência com a tropifagia lembrando de uma conversa que tive com Thiago sobre física quântica lá pelos idos de 1997 ou 1998. Creio que essa foi a primeira vez que algo semelhante a um conceito ou “concepção” de vida, que me guia até hoje, foi dividido com alguém. Falo isso, pois essa conversa me marcou, era a primeira vez que eu tentava esboçar para alguém a maravilha e o deslumbramento da minha descoberta e a abertura de portas que a física quântica me causou...

Assim que entrei na UFBA, na graduação em Administração de Empresas, em 1994, tivemos um encontro com Gilberto Gil, que foi palestrar nos 35 anos da escola. Logo em seguida, meu professor surfista da matéria Introdução à Administração, Genalto de França, nos indicou o livro *O Ponto de Mutação* de Fritjof Capra e, a partir dessas duas experiências, passei a enxergar o mundo de outra forma. Tudo passou a fazer sentido para mim: ser um artista na escola de Administração nunca foi contraditório após esses aprendizados. Em 1996, comecei minha carreira artística profissional com a banda Diamba, formada naquele ano dentro da UFBA. Em 1998, conheci e me tornei amigo de Waly Salomão e, tudo o que aprendi com Waly, mais uma vez, reafirmou o que eu acreditava e acredito. Conhecer Waly foi uma experiência transcendental e antecipadora do que viria pela frente.

Muitos anos depois, veio a experiência com a tropifagia e, outra vez, tive as mesmas certezas dos encontros e leituras anteriores: as reafirmações da minha escolha de vida estavam muito claras ali e em sintonia com aquele processo criativo. A Cena Tropifágica faz parte da minha vida e a coloco entre minhas experiências mais fascinantes, como as que relatei acima. A tropifagia reafirma tudo o que acredito. A experiência com a Cena foi também um momento fractal e catártico em termos pessoais,

pois todas as fraquezas da condição humana e familiar foram reveladas e devidamente expurgadas naquele momento. Agora só ficou o amor e a gratidão por poder fazer parte dela. Quero aproveitar esse depoimento para agradecer a Thiago, Aline e a todos os colaboradores da Cena por terem concebido e nos revelado a tropifagia, e por terem acreditado em mim e no meu trabalho como compositor e criador musical.

Pedro Jatobá

A melhor forma de entender o que vem pela frente é conhecendo o que se passou. A Cena Tropifágica, que bebe na fonte do Movimento Antropofágico e da Tropicália, segue tendo novos desdobramentos desses importantes marcos da liberdade e da produção cultural brasileira ao remixar influências com as novas tendências que aportam neste CA(O)IS Tupiniquim. Passada a abundância e enfrentando a atual seca de apoio cultural, a Cena Tropifágica segue ativa sem rastejar ou bater continência a processos retrógrados ou autoritários. “Eu organizo o movimento. Eu oriento o carnaval” (Caetano Veloso). Em sinergia com a rede das produtoras colaborativas, pontos de cultura e empreendimentos solidários, agrega artistas independentes que lutam pela nossa #CulturaVIVA! “Um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar”. (Chico Science)

Fellipe Redó

Ato 01

O ano era 2003 e Luiz Inácio Lula da Silva acabava de ser empossado como Presidente da República. Eu e outros estudantes seguíamos em caravanas de ônibus vindos de todo o Brasil em direção a Recife. Todos estávamos entusiasmados em participar da 3ª Bienal de Arte, Ciência e Cultura promovida pela UNE – que tinha como tema principal “Um encontro com a Cultura Popular”. Entre as atrações esperadas, o novo Ministro da Cultura, Gilberto Gil. O “músico-ministro” como nos referimos a ele, nos leu uma carta na qual relembra a condição dos jovens estudantes nos anos 1960 – similar, segundo ele, fisicamente ao público que ali estava – e discorria

sobre as disputas vividas em torno do termo “cultura popular”: entre as teses do nacional-popular e o que, para ele, mais tarde iria desaguar no movimento da Tropicália. [...]

Ato 02

Estamos em 2007 e Gil havia capitaneado ministerialmente uma constelação de supernovas (!!!!), daí surgiram temas como: cultura digital, “do-in antropológico”, pontos de cultura, secretaria de identidade e diversidade cultural, e o edital interações estéticas. Enquanto isso, eu e meus colegas, fisicamente similares aos de 1960, estávamos tocando o Ponto de Cultura CUCA, quando realizamos um seminário e lançamos dois livros: *Produção de Cultura no Brasil: da Tropicália aos Pontos de Cultura*, de Aline Carvalho e o *Catálogo da Mostra Estudantil da I Bienal de Artes da UEE/RJ* com tema “Arte em novas tecnologias”, de diversos autores, no Centro Cultural Hélio Oiticica.

Ato 03

Agora o ano é 2010 e acabávamos de receber a notícia por telefone sobre a disponibilidade de Gil para uma conversa na Gege Produções, na Gávea. O objetivo era convidá-lo a participar da 7ª edição da Bienal da UNE, que aconteceria em Fortaleza. Nós, do CUCA, almoçávamos no verdinho da Cinelândia para acertar os últimos detalhes da entrevista quando Thiago Pondé e Aline Carvalho informaram que gostariam de um momento para falar a Gil sobre uma suposta “União da Juventude Tropicalista”. Isso gerou uma polêmica entre os presentes. Alguns achavam que incluir outros temas desvirtuaria o foco da visita, outros achavam que era impossível falar com o guru sem ao menos consultá-lo como premonitório oráculo. Fomos de van (podia ser Kombi) discutindo e especulando. Nunca primamos pela homogeneidade e até gostávamos de uma certa “polêmica divergente”. Risos. Assim, em acordes dissonantes, tudo aconteceu como deveria acontecer, e o músico que não era mais ministro nos sai com essa: “o ato da criação é uma folha em branco”.

Corisco

Estava em Paris, regendo o Tamaracá Paris, quando recebi o convite de mixar uma música do projeto Tropicifagia, da galera do Rio de Janeiro e da Bahia, que criou essa ideia de passear nas regiões musicais da Tropicália, gravando e compondo um disco, e chamando uma galera de peso que aderiu ao movimento literário e musical.

Esse convite foi feito por Aline Carvalho, que morava em Paris na época (2012, eu acho) e colava nas atividades do Tamaracá Paris, grupo esse que fundei em Ile de France, em 2010, e que atua na cena francesa até hoje. Então ela me disse:

– “Salve, Corisco! Se liga nesse projeto aqui que faço parte com amigos meus do Brasil!”

Imediatamente, percebemos que a música mais interessante e que iríamos fazer era “Yemanjá”, que Mariella Santiago participou cantando e gravando junto com a banda tropifágica. Coincidentemente, Mariella também acabou tocando com o Tamaracá no Concours de Batucada 2012, do Cabaré Sauvage de Paris, em que fizemos um arranjo potente e incrível juntos.

Adorei mixar “Yemanjá”, pois além de ser uma base ijexá, meu instrumento de base é a percussão, e me identifico bastante nessa praia. Percebi uma profundidade *lounge* nela, onde pude trabalhar efeitos como *reverb*, *delays*, *synths*, e a enviando para outra direção da original.

Curti bastante o resultado final e tenho ela como uma das músicas queridas que já pus a mão. A canção está disponível no meu *soundcloud*: soundcloud.com/corisco.

Karla da Silva

É um prazer enorme participar desse movimento! Obrigada aos mistérios que me fizeram encontrar Thiago Pondé e me apaixonar pela figura e voz linda que tem, que é. O convite, a casa dos sonhos, amarela como o ouro de Oxum, esse disco, um registro tão sensível e bonito, cheio de significados e carinhos, é algo que muito me emociona e me impulsiona nesse

caminhar de cantadora sobre esta terra. É isso, sonhando e somando!
A Bahia sempre me ensina mais, me africaniza mais, me encanta mais: eu renasço. Tró-pi-fa-gia.

Alessandra Stropp²⁰⁴

Vida longa à Cena! Conheci os tropifágicos, ainda no CUCA da UNE, através de muitas provocações ao Movimento Estudantil brasileiro. De cara já gostei daquela postura de remexer no *status quo*! Depois de um tempo de convívio, em um processo muito enriquecedor, foi que me atinei para o afeto. Nessa cena, é ele que transborda, que nos une e que será capaz de transformar esse mundo dos avessos a partir das conexões locais e globais! Então, vamos descascar essa banana e comer o país tropical. Um grande beijo a todas e todos que transitam e que balançam por essa rede.

²⁰⁴ Os depoimentos de Rafael Pondé, Jatobá, Redó e Corisco foram escritos em 2019. Já as palavras de Karla da Silva e Alessandra Stropp foram escritas em 2012, durante a construção do acervo *Comendo o País Tropical*, e estão disponíveis na primeira versão física do EP.

EPÍLOGO-MANIFESTO

Desde a invenção²⁰⁵ do Brasil, estivemos submetidos à subserviência dos mais remotos sistemas: a gramática econômica fundadora de nossa denominação – o Pau-Brasil, a reiterada subtração de nossas riquezas naturais enquanto colônia, a exploração de pessoas para o enriquecimento de oligarquias nacionais e mundiais, o lema positivista de nossa bandeira, os modelos neocoloniais locais e transnacionais das relações de trabalho, e a antinomia de nossa institucionalidade pública.²⁰⁶ Repetimos um modelo de civilização, primeiro ao modo europeu, durante 450 anos e, mais recentemente, ao modo norte-americano, nas últimas décadas. (MASI, 2014)

Não se trata, então, de assumir um nacionalismo de fundo patriótico ou ufanista que possa nos redimir de nossas dívidas sociais e humanas para ser uma nação que sequer conhecemos a fundo. A instabilidade da palavra “nacionalismo” (CANDIDO, 1995) foi manobra de intensa instrumentalização intelectual, da qual nem o modernismo brasileiro escapou quando viu sua face conservadora e reacionária ser escancarada com o aparecimento do grupo verde-amarelo e a dissidência integralista de inclinação fascista da década de 30.²⁰⁷ O mesmo nacionalismo disfarça-se, agora, assim como em décadas anteriores, sob a égide de roupas velhas, com a mesma decantada promessa do ordem e progresso grafada – e ainda na retórica empolada, que oculta a submissão à ordem econômica dos

²⁰⁵ 22 de abril de 1500 demarca historicamente o primeiro ato de invenção do Brasil. Na série documental *Guerras do Brasil* (2018 - Criação: Luiz Bolognesi), da Netflix, Ailton Krenak afirma que a invenção do país tem início com as invasões europeias seguidas (portuguesa, francesa, holandesa) em territórios indígenas.

²⁰⁶ A institucionalidade no Brasil tem sido constantemente questionada por diferentes setores da sociedade civil. O sistema de justiça, por exemplo, mostrou-se frágil, em algumas ocasiões, e desvelou sua suscetibilidade aos conchavos e interesses políticos de agentes e autoridades públicas. Sem falar do grave aspecto crítico do encarceramento em massa e o aprofundamento do Estado Penal na sociedade brasileira.

²⁰⁷ O verde-amarelismo na década de 1930 aglutinou modernistas como Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia e Plínio Salgado, este último, conceptor do Integralismo brasileiro inspirado no modelo italiano de Benito Mussolini.

globalitalismos²⁰⁸ (SANTOS, 2017) e à ordem religiosa²⁰⁹ do triunfalismo e da teologia da prosperidade. Nenhum credo ou doutrina é superior à outra. Nenhum acúmulo de bens e garantia material constitui fé ou salvação espiritual.

Parecemos fadados ao destino insólito que se reanuncia no brado re-tumbante de sempre: o discurso de uma pretensa modernização da nação. Que nação? Pode-se chamar de nação um país no qual alguns de seus habitantes têm fome? O Brasil ainda é um dos países mais profundamente desiguais do mundo.

Os poemas nos apontam caminhos mais generosos. Manoel de Barros (2006) vocalizou: despraticar as normas. Vamos ouvir os poetas! Não é sobre afirmar um imaginário tropical que dá de costas às problemáticas humanas brasileiras – que seguem sendo chagas abertas no país, para afirmar idilicamente ou hipersentimentalmente uma tropicalidade difusa. É a tropicalidade nua com seu contraste coexistente – e por vezes horrendo – de humanidades e desumanidades.

Nietzsche (2017) defende que a estética é o resultado de nossa projeção, um narciso autorreferenciado. É possível ver beleza e horror proporcionais nas civilizações humanas sobretudo pela pujança de nossa autocontraditoriedade. Narcisos, espelhos, reflexos e não reflexos. É sobre humanidade a única palavra que podemos cravar e, mais precisamente, a humanidade brasileira, que repousa trépida e cambaleante entre o “tempo [...] primordial do nativismo, ou o tempo [...] universal do eurocentrismo”. (SANTOS, 1993, p. 32)

²⁰⁸ Milton Santos afirma que o progresso técnico e científico tem sido utilizado por atores hegemônicos globais, através da violência da informação e a violência do dinheiro para manter a globalização perversa que se traduz em acúmulo de capital, aprofundamento da pobreza, achatamento das classes médias, e desigualdade estrutural das sociedades.

²⁰⁹ Com o devido respeito à religiosidade evangélica e os que professam sua fé de modo mó-dico e socialmente comprometido, é sabido o plano de poder impetrado por alguns líderes neopentecostais no Brasil, de modo a influir nos poderes políticos e na vida social do país. Há uma clara ambição e intencionalidade de figuras como Edir Macedo, autor do livro *Plano de Poder* (2008), em interferir em leis e políticas públicas nacionais. O discurso reli-gioso e triunfalista de líderes como Macedo é utilizado para colocar em prática a resistência desses líderes aos projetos de lei que envolvem direitos de grupos específicos e outras políticas públicas contrárias aos seus interesses.

A história efetiva do Brasil é contada por muitos aviltamentos. A premissa universal do eurocentrismo colonial impôs-se violentamente sobre a premissa primordial do nativismo ameríndio. Progresso? Vozes que ponderam um desenvolvimento sustentável ou que suplicam pela escuta atenta da terra são silenciadas ou ignoradas, em nome da mais-valia do dinheiro. Precisamos de desenvolvimento a qualquer preço? (Lembremos de Mariana e Brumadinho,²¹⁰ e dos assassinatos de diferentes lideranças da terra e da cidade ao redor do país).

Uma outra estética e outra política são possíveis. Mais flexíveis, abertas, em construção compartilhada com a sociedade, mais próximas e preocupadas com a vida cotidiana das pessoas.

Enquanto seres humanos, localizados no espaço-tempo, muitas vezes buscamos soluções imediatas para processos que são muito maiores do que nosso tempo histórico. No final das contas, novas soluções trazem novos problemas, e há muito mais entre as diferentes concepções ideológicas e políticas do que uma obsoleta visão de mundo pode querer prever. Para perguntas do século XIX, respostas do século XXI: é pra confundir a cabeça mesmo. Retomar essas experiências e motivações revela que um potente ambiente afetivo e tecnológico foi criado. E são essas existências que continuam na resistência, tocando seus tambores e seus teclados para mostrar outros caminhos vislumbrados.

A gnose em gestação (SANTOS, 1987) deve forçar a pedagogia estética em constante movimento no Brasil. Menos como instrução discursiva dos símbolos humanos e suas representações intelectuais, e mais como vivência do sensível e da arte em suas potências simbólicas e corporificadas.

Eis que a pandemia do novo coronavírus nos colocou olhando de frente para o que estamos fazendo com o mundo. E um mundo novo não se faz da noite para o dia. Ainda bem que não estamos partindo do zero, há uma infinidade de iniciativas interessantes e interessadas na preservação

²¹⁰ Os rompimentos das barragens do Fundão e da Mina do Feijão, nas cidades de Mariana (Bento Rodrigues) e Brumadinho, em Minas Gerais, em 2015 e 2019, respectivamente, deixaram um rastro de destruição, mortes, e danos ambientais e sociais para o país. Dezenove pessoas morreram em Mariana. Duzentas e setenta em Brumadinho. Milhões de metros cúbicos de rejeitos de minério foram despejados nos rios Paraopeba e Doce, afetando ecossistemas de maneira grave e irresponsável.

da vida através de sistemas de produção de alimentos, gestão de resíduos, prevenção e cuidado da saúde, matrizes energéticas, e economias mais sustentáveis e inteligentes do que as que nos fizeram acreditar que seriam as únicas formas possíveis.

O nosso desafio enquanto humanidade será realizar um novo paradigma – que na verdade nem é tão novo assim, pois em muitos aspectos trata-se de ouvir culturas ancestrais por exemplo, – em uma nova escala global, interagindo e integrando dinâmicas locais. O já conhecido “pense global, aja local”, agora encontra contornos de urgência. Isso é tropifagia – é verbo, uma postura perante as coisas. O que nos coloca em caminhos heterogêneos, mas profundamente interconectados: retomar modos de vida que se somam em pequena escala à margem das sociedades modernas e, articular e fortalecer uma gestão global solidária que alinhe interesses difusos e oriente caminhos que garantam a emancipação e proteção da vida.

Desejamos que esta publicação incentive corações e mentes tropifágicas a continuarem colocando no mundo seus mais criativos projetos e utopias. Vibramos e deixamos aqui nossa contribuição afetuosa, questionadora e indignada. Aproveite desse banquete sob seu próprio tempero. Reinvente a receita, compartilhe a refeição. A mesa pode ter sido provisoriamente desfeita, louças e talheres retirados, fogões podem ter sido desligados. De nossa parte, continuaremos atacando a geladeira na madrugada para fazer o que nos trouxe até aqui: Comer o País Tropical.

REFERÊNCIAS

1971: Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne. *Ligue des Droits de L'homme*, Paris, 30 nov. 2007. Disponível em: <https://www.ldh-france.org/1791-DECLARATION-DES-DROITS-DE-LA>. Acesso em: 11 fev. 2007.

ACAMPADOS. *Passa Palavra*, [s. l.], 1 jun. 2011. Artigo. Disponível em: <http://passapalavra.info/?p=40478>. Acesso em: 30 nov. 2019.

ADORNO, Theodor W. Mensagens numa garrafa para um mundo em liquidação. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/5/26/mais/11.html>. Acesso em: 30 nov. 2019.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALMANAQUE Cultura Viva. Brasília, DF: MINC, 2010. Disponível em: https://issuu.com/ttcatalao333/docs/almanaque_cultura_viva_-_semifinal. Acesso em: 30 nov. 2019.

ALVES, Alê. Angela Davis: “Quando a mulher negra se movimenta, toda a estrutura da sociedade se movimenta com ela”. *El Pais*, Madrid, 27 jul. 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/27/politica/1501114503_610956.html. Acesso em: 19 fev. 2020.

ALVES, Isabela. O Brasil ocupa a 9ª posição de país mais desigual do mundo. *Observatório 3º setor*, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://observatorio3setor.org.br/carrossel/o-brasil-ocupa-a-9-posicao-de-pais-mais-desigual-do-mundo/>. Acesso em: 9 jul. 2019.

ALVES, Rubem. Sabor do saber. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 jun. 2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/sinapse/sa2806200519.htm>. Acesso em: 9 jul. 2019.

ANDRADE, Oswald de. A crise da filosofia messiânica. In: ANDRADE, Oswald de. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970a. p. 77-138. (Obras completas).

ANDRADE, Oswald de. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970b. (Obras completas).

- ANDRADE, Wilma Therezinha Fernandes. Governadoras no Brasil Colônia. *A Tribuna*, [s. l.], 2013. Disponível em: <http://www.novomilenio.inf.br/sv/svh011b.htm>. Acesso em: 26 maio 2018.
- ARENDT, Hannah. *A dignidade da política*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicomaco*: poética. Tradução, comentários e índice analítico e onomástico de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Os Pensadores).
- BARLOW, John Perry. A Declaration of the Independence of Cyberspace. San Francisco, 1996. Disponível em: <https://projects.eff.org/~barlow/Declaration-Final.html>. Acesso em: 27 nov. 2011.
- BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas: a segunda infância*. Rio de Janeiro: Planeta, 2006.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BERNARDO, Teresinha. O candomblé e o poder feminino. *Revista de Estudos da Religião*, São Paulo, n. 2, p. 1-21, 2005.
- BEZERRA, Elvia. Ribeiro Couto e o homem cordial. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 44, v. 11, p. 123-130, 2005. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/media/prosa44c.pdf>. Acesso em: 1 ago. 2018.
- BOCCIA, Leonardo. Prefácio. *Cadernos de Pesquisa ECUS*, Salvador, n. 1, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Éditions de Minuit, 1979.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1988.
- BRASIL. Ministério da Cultura. *Cultura é um bom negócio*. Brasília, DF: MINC, 1995. Disponível em: http://www.consultaesic.cgu.gov.br/busca/dados/Lists/Pedido/Attachments/497833/RESPOSTA_PEDIDO_Banco%20de%20Projeto%20-%20Cultura%20bom%20negocio-1995.pdf. Acesso em: 30 nov. 2019.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

- CABRAL FILHO, Adilson Vaz; CARVALHO, Aline. Da “alterglobalização” à “indignação”: reconstruindo as redes sociais no início do séc. XXI. *Diálogos de La Comunicación*, [Lima], v. 1, p. 20-34, 2013.
- CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: história e contemporaneidade*. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2010.
- CAMINHA, Pero Vaz de. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Edição do Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional e Departamento Nacional do Livro. Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf. Acesso em: 21 jun. 2019.
- CANDIDO, Antonio. Uma palavra instável. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1995.
- CARDON, Dominique; GRANJON, Fabian. *Midiativistas*. Paris: Presses de Science Po, 2010.
- CARVALHO, Aline. *Produção de Cultura no Brasil: da Tropicália aos Pontos de Cultura*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2009.
- CARVALHO, Aline. CUCA entrevista Gilberto Gil. *Revista do Circuito Universitário de Cultura e Arte da UNE*, [São Paulo], n. 4, p. 12-15, 2010.
- CARVALHO, Aline. Uma nova Tropicália contra a caretice. *Fórum*, Santos, 12 dez. 2012. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/noticias/uma-nova-tropicalia-contra-a-caretice/>. Acesso em: 29 set. 2019.
- CASTELLS, Manuel. *The rise of the network society*. Massachusetts: Blackwell Publishing, 2010.
- CHOLLET, Mona. Tremam, as bruxas estão de volta! *Le Monde Diplomatique Brasil*, ed.135, São Paulo, 1 out. 2018. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/tremam-as-bruxas-estao-de-volta>. Acesso em: 30 nov. 2019.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- COSTA, Eliane. *Jangada digital: Gilberto Gil e as políticas públicas para a cultura das redes*. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.
- COSTA, Oswaldo. A “Descida” Antropófaga. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano 1, n. 1, p. 8, 1928. Dentição 1.
- CROCE, Benedetto. *Breviário de estética*. 9. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1985. (Colección Austral).

- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Três, 1984. (Biblioteca do Estudante). Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000091.pdf>. Acesso em: 2 ago. 2019.
- DARCY Ribeiro- 20/06/1988. [S. l.: s. n.], [201-]. 1 vídeo (1h 3 min). Publicado pelo canal Roda Viva. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6r7QDo9yHJk>. Acesso em: 10 ago. 2018.
- DAHLGREN, Peter. L'espace public et l'internet: structure, espace et communication. *Réseaux*, Lyon, n. 100, p. 157-186, 2000.
- D'EAUBONNE, Françoise. *Le féminisme ou la mort*. Paris: P. Horay, 1974. v. 2. (Collection Femmes en Mouvement).
- DELEUZE, Gilles. Platão e o Simulacro. In: DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DELEUZE, Gilles. *O ato de criação*. Tradução José Marcos Macedo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 1999.
- DESCARTES, René. *Discurso do método*. Tradução Jacob Guinsburg e Bento Prado Jr. 2 ed. São Paulo: Difel, 1973. (Obras escolhidas).
- DIDEROT, Denis. *Obras V: o filho natural*. Organização Fátima Saad. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- ENNE, Ana. *Das casas de cultura às ONGs na Baixada Fluminense: reflexões sobre mídia, cultura, política, práticas de comunicação e juventude*. Niterói: UFF, 2007.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação*. São Paulo: Elefante, 2017.
- FERNÁNDEZ-SAVATER, Amador *et al.* *Las voces del 15M*. Barcelona: Los libros del Lince, 2011.
- FIGUEIREDO, João. *O que é arte?* Lisboa, 26 maio 2015. 1 vídeo por Prager University. Facebook: <https://www.facebook.com/joaofigueiredo.arte/>. Disponível em: https://www.facebook.com/joaofigueiredo.arte/videos/1008985209141559/?hc_ref=ARTil1XMJv-vvjHk4vAsmk5MrHls_H7BVy99b-eozCY9zqcVtUz5sHixaEytQ7TWDdk. Acesso em: 15 fev. 2018.

- FINNEGAN, Ruth. Communication and Technology. *Language & Communication*, Oxford, v. 9, n. 1-2, p. 107-127, 1989.
- FONSECA, Felipe. Laboratórios do pós digital. [S. l.: s. n.], 10 maio 2011a. Edição web. Disponível em: <http://efeefe.no-ip.org/livro/laboratorios-pos-digital>. Acesso em: 19 fev. 2020.
- FONSECA, Felipe. Pós digital. *Desvio*, [S. l.], 20 out. 2011b. Disponível em: <https://desvio.github.io/blog/pos-digital/>. Acesso em: 19 fev. 2020.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979a.
- FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Organização Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979b. p. 15-38.
- FRANCO, Marielle. *UPP - A redução da favela a três letras: uma análise da política de segurança pública do Estado do Rio de Janeiro*. 2014. Dissertação (Mestrado em Administração) – Faculdade de Administração, Ciências Contábeis e Turismo, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/2166/1/Marielle%20Franco.pdf>. Acesso em: 2 ago. 2019.
- FRANCO, Marta. Free culture forum: da cultura livre à liberação da política. *Diagonal* Madrid, n. 159-160, 2011. Disponível em: <http://www.diagonalperiodico.net/Free-Culture-Forum-de-la-cultura.html>. Acesso em: 27 nov. 2011.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 21).
- GANDAVO, Pero de Magalhães. *Tratado da terra do Brasil e história da Província de Santa Cruz*. Brasília, DF: Senado Federal, 2008.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor. Differents, inégaux ou déconnectés. *Revue du Centre d'Études et Documentation Internationale à Barcelone*, Barcelone, n. 66, p. 313-334, 2004.
- GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.
- GIL, Gilberto. Aula Magna na USP, 2004. In: GIL, Gilberto; FERREIRA, Juca. *Cultura pela palavra*. Rio de Janeiro: Versal, 2013. p. 299-314.

- GIL, Gilberto. Palestra sobre Políticas Culturais no Brasil, na Universidade de Columbia, Nova York, 2005. In: GIL, Gilberto; FERREIRA, Juca. *Cultura pela palavra*. Rio de Janeiro: Versal, 2013. p. 323-332.
- GIL, Gilberto. Rumo a uma democracia digital: discurso proferido por Sua Excelência o Ministro da Cultura, Gilberto Gil [...], ago. 2003. Disponível em: <http://www.softwarelivre.gov.br/artigos/DiscursoGil>. Acesso em: 27 nov. 2011.
- GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Tradução Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- GUATTARI, Felix; NEGRI, Antonio. *Les Nouveaux espaces de liberté*. Paris: Éditions Lignes, 2010.
- GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- GUERRAS do Brasil. Criação de Luiz Bolognesi. 2018. Netflix. Disponível em: <https://www.netflix.com/title/81091385>. Acesso em: 1 ago. 2019.
- HABERMAS, Jurgen. A nova intransparência: do esgotamento das energias utópicas. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 18, p. 77-102, set. 1987.
- HACHE, Emilie. *Reclaim: recueil de textes écoféministes*. Paris: Cambourakis, 2016.
- HALL, S. The centrality of culture: notes on the cultural revolutions of our time. In: THOMPSON, Kenneth (ed.). *Media and cultural regulation*. London: The Open University: SAGE Publications, 1997.
- HARAWAY, Donna. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. *Climacom Cultura Científica: pesquisa, jornalismo e arte*, Campinas, ano 3, n. 5, p. 139-146, 2016.
- HARDING, S. Introduction: standpoint theory as a site of political, philosophic, and scientific debate. In: HARDING, S. (ed.). *The feminist standpoint theory reader: intellectual and political controversies*. New York: Routledge, 2004. p. 1-15.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética*. São Paulo: EdUSP, 2001. v. 1.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Brasília: Ed. UnB, 1963.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de; PEREIRA, Carlos Alberto M. *Patrulhas ideológicas*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1980.
- HOOKS, bell. *Feminist theory: from margin to center*. 3rd. ed. New York: Routledge, 2014.
- HUME, David. *Do padrão do gosto*. Tradução João Paulo Gomes Monteiro. São Paulo: Abril, 1980.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- KEHL, Maria Rita; RISÉRIO, Antônio; FREIRE, Maria C. M. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itá Cultural, 2005.
- LANGER, Suzanne. *A importância cultural da arte*. 1958. Trabalho apresentado na Conferência na Universidade de Siracusa, Nova York, 1958.
- LEARY, Timothy. *A política do Ecstasy*. Nova Iorque: Putnam, 1968.
- LEITÃO, Claudia de Souza. *Programa cultura viva: reflexões sobre o Brasil e a Metáfora da alteridade*. In: SEMINÁRIO Internacional do Programa Cultura Viva – novos mapas conceituais. Brasília, DF: Ministério da Cultura do Brasil, 2009. p. 35-37.
- LEMONS, Ronaldo. *Direito, tecnologia e cultura*. Rio de Janeiro: FGV ed., 2005.
- LIMA, Eduardo Luiz Campos. O Auto dos 99% - O Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) e a mobilização estudantil. *Revista Crioula*, São Paulo, n. 10, nov. 2011. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/55487/59027>. Acesso em: 10 set. 2018.
- LISBOA JÚNIOR, Luiz Américo. *Compositores e intérpretes baianos: de Xisto Bahia a Dorival Caymmi*. Itabuna: Editus: Via Litterarum, 2007.
- LISPECTOR, Clarice. *De corpo inteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- MACHADO, Antônio de Alcântara. Carniça. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano 1, n. 3, p. 1, 1928. Dentição 3.

- MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.
- MACIEL, Luiz Carlos. *As quatro estações*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- MAJEROWICZ, Ilana; VALLE, Isabel; TOGASHI, Rafael (org.). *Ecovilas Brasil: caminhando para a sustentabilidade do ser*. Rio de Janeiro: Bambual, 2017. p. 230-233.
- MAIAKÓVSKI, Vladimir. *Antologia poética*. Tradução Emilio Carrera Guerra. São Paulo: Max Limonad, 1987.
- MARTÍN, Pabla Pérez San Martín. *Manual de Introdução à Ginecologia Natural*. [S. l.]: Ginecosofía Ediciones, 2015.
- MASI, Domenico de. *O futuro chegou*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.
- MATOS, Edilene. *Poéticas da voz: um olhar sobre Euclides da Cunha e Canudos*. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 6., 2010, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: Facom, UFBA, 2010. p. 1-15.
- MCLUHAN, Marshall. *A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico*. São Paulo: Companhia Editora Nacional: EdUSP, 1972.
- MERCHANT, Carolyn. *The death of nature: women, ecology, and the scientific Revolution*. San Francisco: Harper Collins, 1980.
- MERCHANT, Carolyn. The scientific revolution and the death of nature. *Isis*, Chicago, v. 97, n. 3, p. 513-533, set. 2006. Disponível em: https://pdfs.semanticscholar.org/dc9f/68eb1fd4268054f80f08780386ce9f39bc7e.pdf?_ga=2.200890478.1593279916.1563408004-1399199741.1563408004. Acesso em: 30 nov. 2019.
- MILTON Santos - 31/03/1997. [S. l.: s. n.], 4 ago. 1997. Programa de TV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xPfkIR34law>. Acesso em: 1 ago. 2018.
- MOROZOV, Evgèny. *The net delusion: the dark side of internet freedom*. Nova Iorque: Public Affairs, 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *100 aforismos sobre o amor e a morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Crepúsculo dos Ídolos*: ou, como se filosofa com o martelo. Tradução, apresentação e notas de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2017.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Humano, demasiado humano*: um livro para espíritos livres. Tradução, notas e posfácio por Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- OITICICA, Hélio. Esquema Geral da Nova Objetividade. In: FERREIRA, Gloria; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 154-168. Disponível em: https://monoskop.org/images/f/f3/Oiticica_Helio_1967_2006_Esquema_geral_da_Nova_Objatividade.pdf. Acesso em: 19 fev. 2020.
- OITICICA, Hélio: A trama da terra que treme. *Correio da Manhã*, [s. l.], 1968. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraididos/verbo-tropicalista/a-trama-da-terra-que-treme>. Acesso em: 20 fev. 2018.
- NAÇÕES UNIDAS. *Declaração Universal de Direitos Humanos*. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <https://nacoesunidas.org/wp-content/uploads/2018/10/DUDH.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2019.
- OITICICA, Hélio: A trama da terra que treme. *Correio da Manhã*, [s. l.], 1968. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraididos/verbo-tropicalista/a-trama-da-terra-que-treme>. Acesso em: 20 fev. 2018.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- PESSOA, Fernando. *Sobre Portugal*: introdução ao problema nacional. Lisboa: Ática, 1979.
- PLATÃO. *A República*. Tradução Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1997.
- PLATÃO. *Fedro*. 19. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996. (Diálogos).

- PORTO FILHO, Ubaldo Marques. *Nelson Taboada Souza: benemérito da indústria*. Salvador: Casa de Cultura Carolina Taboada, 2010.
- PRADO JR., Bento. *Gênese e estrutura dos espetáculos*. São Paulo: Estudos CEBRAP, 1975.
- PROGRAMA CULTURA VIVA. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/culturaviva/culturaviva/apresentacao>. Acesso em: 10 jun. 2018.
- PROGRAMA DAS NAÇÕES UNIDAS PARA O DESENVOLVIMENTO - PNUD. *Relatório do Desenvolvimento Humano 2004: liberdade cultural num mundo diversificado*. Nova Iorque, 2004. Disponível em: <http://www.br.undp.org/content/brazil/pt/home/library/idh/relatorios-de-desenvolvimento-humano/relatorio-do-desenvolvimento-humano-20004/>. Acesso em: 14 jul. 2019.
- RIBEIRO, Ana Clara Torreset *al.* *Por uma cartografia da ação: pequeno ensaio de método*. *Cadernos IPPUR*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 33-52, 2001.
- RIBEIRO, Ana Clara T. Oriente negado: cultura, mercado e lugar. *Cadernos PPG-AU/UFBA*, Salvador, v. 3, 2004. Edição especial.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia de Letras, 1985.
- RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* São Paulo: Ed. Letramento, 2017.
- ROCHA, Adair. Atores Sociais e ações na cultura e na segurança pública do Rio. In: WERNER, Cláudia Maria Lima; OLIVEIRA, Floriano José Godinho de; RIBEIRO, Patrícia Tavares (org.). *Políticas públicas: interações e urbanidades*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013. p. 46-58.
- ROLLEMBERG, Márcia. Cidadania e Diversidade Cultural com Participação Social. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, 5., 2014 Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014. p. 1-18.
- RUBIM, Antônio Albino. *Programa Cultura Viva: projeto Pontos de Cultura*. In: SEMINÁRIO Internacional do Programa Cultura Viva: novos mapas conceituais. Brasília, DF: MINC, 2009. p. 25.
- SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

- SANTINI, Alexandre. *Cultura viva comunitária: políticas culturais no Brasil e na América Latina*. Rio de Janeiro: ANF Produções, 2017.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. 5. ed. Porto: Edições Afrontamento, 1987.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Modernidade, identidade e cultura de fronteira. *Tempo Social: revista sociológica da USP, São Paulo*, v. 5, n. 1-2, p. 31-52, 1993.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Democratizar a democracia: os caminhos da democracia participativa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. La reinvenición del Estado y el Estado plurinacional. *OSAL*, Buenos Aires, año 7, 22, 2007.
- SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. 26. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- SATYAN, Aline. Um novo mundo é possível, necessário e já está acontecendo. In: TOGASHI, Rafael; MAJEROWICZ, Ilana; VALLE, Isabel (org.). *Ecovilas Brasil: caminhando para a sustentabilidade do ser*. Rio de Janeiro: Bambual, 2017. p 230-233.
- SAVAZONI, Rodrigo; COHN, Sergio (org.). *Cultura digital.br*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.
- SHIVA, Vandana; MIES, Maria. *Ecofeminismo*. Lisboa: Piaget, 1997.
- SILVEIRA, Nise da. *Imagens do inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 2017. Disponível em: <https://pt.scribd.com/read/405838795/Imagens-do-Inconsciente-com-271-Ilustracoes>. Acesso em: 19 fev. 2019.
- SILVEIRA, Sérgio Amadeu da. *Software livre: a luta pela liberdade do conhecimento*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.
- SOUZA, Carlos Affonso Pereira de; MACIEL, Marília; FRANCISCO, Pedro Augusto. Marco civil da internet: uma questão de princípio. *PoliTICS*, Botafogo, n. 7, p. 3-11, 2010.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alauíde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas cidades: Editora 34, 2003.

- TAKE THE SQUARE. *15th October. What's the plan?*, [s. l.], 24 Sept. 2011. Disponível em: <http://takethesquare.net/2011/09/24/15th-october-whats-the-plan-15oct>. Acesso em: 19 fev. 2020.
- THIOLENT, Michel. *Pesquisa Ação nas organizações*. São Paulo: Atlas, 1997.
- TRECHO da Aula Aberta “Conceituações do corpo em arte” de Renato Ferracini. [S. l.: s. n.], 23 jan. 2016. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal TeatroBase. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W-iyKOP0638>. Acesso em: 1 ago. 2018. Trecho de Aula Aberta.
- TURINO, Célio. Uma gestão cultural transformadora. *Revista Princípios*, São Paulo, n. 71, p. 73-77, 2004.
- TURINO, Célio. *Ponto de cultura: o Brasil de baixo para cima*. São Paulo: Anita Garibaldi, 2009.
- TYLOR, Edward. *Primitive Culture*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1920.
- UNESCO. *Declaração Universal Sobre a Diversidade Cultural*. [Paris, 2 nov. 2001]. Disponível em: http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/diversity/pdf/declaration_cultural_diversity_pt.pdf. Acesso em: 14 jul. 2019.
- UNESCO. *Convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais*. Paris, 20 out. 2005. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000149742>. Acesso em: 14 jul. 2019.
- UNITED NATIONS. *International Covenant on Economic, Social and Cultural Right*. 1966. Disponível em: <https://www.ohchr.org/EN/ProfessionalInterest/Pages/CESCR.aspx>. Acesso em: 29 set. 2019.
- VASCONCELOS, Eduardo Mourão de. *Complexidade e pesquisa interdisciplinar: epistemologia e metodologia operativa*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. (Edição comemorativa).
- VIANNA, Hermano. Tropicália's politics. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: a Revolution in Brazilian Culture*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 131-144.
- WHITMAN, Walt. *Songs of myself*. 1982. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/45477/song-of-myself-1892-version>. Acesso em: 9 set. 2018.

WILLIAMS, James. Pós-estruturalismo como filosofia da diferença. *In*: WILLIAMS, James. *Pós-estruturalismo*. Tradução Caio Liudvig. Petrópolis: Vozes, 2012. p. 83-117.

WOLLSTONECRAFT, Mary. *A Vindication of the Rights of Men and A Vindication of the Rights of Woman*. Edição de Sylvana Tomaselli. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. 2. ed. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Antropofagia

25, 121, 125, 130, 161, 175, 191, 208, 244, 288

Cena Tropicifágica

20, 21, 23, 27, 38, 44, 49, 54, 65, 75, 76, 86, 87, 130, 133, 134, 138, 145, 147, 149, 151, 166, 167, 170, 171, 172, 196, 282, 283, 286, 288, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 304, 305, 306, 307, 308, 315, 316

Conhecimento

21, 22, 23, 25, 26, 41, 47, 58, 64, 72, 93, 96, 127, 132, 133, 134, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 155, 163, 176, 177, 178, 179, 180, 183, 185, 188, 189, 194, 199, 203, 207, 216, 217, 227, 228, 229, 231, 233, 234, 238, 242, 251, 253, 270, 271

Cultura Viva

20, 26, 83, 87, 107, 112, 167, 205, 207, 208, 209, 217, 219, 220, 222, 225, 227, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 236, 237, 238, 276, 283, 287, 308

Digital

25, 26, 27, 62, 85, 110, 111, 112, 115, 116, 126, 128, 131, 162, 172, 178, 209, 210, 211, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 223, 224, 235, 239, 242, 243, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 254, 257, 258, 261, 276, 277, 317

Diversidade

19, 25, 26, 36, 39, 47, 69, 82, 87, 97, 98, 106, 108, 122, 130, 184, 196, 199, 201, 203, 205, 206, 207, 209, 210, 211, 221, 224, 227, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 236, 237, 238, 242, 244, 265, 269, 273, 276, 278, 287, 289, 317

Estética

21, 25, 26, 57, 58, 59, 108, 110, 138, 141, 142, 162, 163, 165, 166, 170, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 191, 192, 193, 194, 195, 265, 272, 290, 317, 322, 323

Ética

60, 137, 138, 140, 141, 142, 155, 175, 181, 195, 196, 257, 290

Identidade

80, 86, 108, 109, 113, 114, 135, 136, 137, 152, 154, 155, 161, 189, 190, 191, 194, 202, 203, 204, 206, 207, 208, 209, 211, 221, 224, 244, 265, 267, 317

Poética/poético

16, 24, 28, 36, 37, 38, 55, 57, 60, 70, 71, 72, 74, 84, 140, 142, 145, 146, 148, 150, 155, 162, 175, 180, 181, 182, 183, 185, 187, 189, 195, 284, 290, 304, 306, 307

Política cultural

25, 85, 88, 90, 91, 115, 205, 207, 209, 215, 223, 225, 230, 276, 278

Processo criativo

27, 54, 100, 109, 119, 130, 133, 145, 146, 147, 148, 149, 163, 166, 172, 183, 196, 208, 284, 286, 288, 289, 290, 298, 315

Redes

23, 26, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 62, 81, 85, 86, 88, 98, 116, 129, 155, 161, 200, 226, 233, 235, 237, 239, 240, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 249, 251, 252, 255, 256, 257, 258, 260, 261, 265, 274, 278, 279, 285, 286, 308

Subjetividade

95, 96, 97, 141, 165, 186, 202

Tropicália

20, 25, 26, 54, 55, 56, 57, 59, 65, 67, 75, 76, 81, 82, 89, 106, 108, 111, 112, 113, 121, 122, 130, 163, 164, 165, 168, 170, 205, 207, 208, 210, 213, 224, 244, 278, 288, 298, 316, 317, 318



§

Esta obra foi publicada no formato 170 x 240 mm
utilizando a fonte Minion e Mundo Sans

Miolo impresso na EDUFBA

Capa e acabamento na Cian Gráfica

Papel Alcalino 75 g/m² para o miolo e

Cartão Supremo 300 g/m² para a capa

Tiragem de 400 exemplares



Thiago Pondé

Bacharel em Filosofia, mestre em Cultura e Sociedade, e doutorando pelo mesmo programa, o Pós-Cultura, no qual concluiu o mestrado – todas as três formações pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Atualmente, pesquisa a vida e a obra do compositor baiano da Era do Rádio, Humberto Porto. Cantor formado pela Escola Baiana de Canto Popular com gravações, apresentações e *shows* de abertura ao lado de e para artistas como Jorge Mautner, Luiz Galvão (Novos Baianos), Gerônimo, Lenine, Saulo, e outros, com os projetos *Cena Tropicáfica* (2011-2017) e *O Jardim de Humberto Porto*.

Aline Carvalho

Formada em Estudos de Mídia pela Universidade Federal Fluminense (UFF), mestre em Indústrias Criativas pela Universidade Paris 8 e, doutoranda do programa de Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Gestora do Ponto de Cultura Oficina Escola As Mãos de Luz, atualmente, desenvolve uma metodologia integrada de educação, mobilização comunitária e autoconhecimento para jovens com a pesquisa *Ser em Ação: Reflexões sobre juventude, motivação e engajamento a partir da experiência do Gaia Jovem*.

O termo “tropifagia” é o horizonte conceitual deste livro. Através dele, costuramos abordagens, reflexões e impulsos importantes para o atual tempo de emergências. Passado, presente e futuro se misturam em narrativas de Brasis possíveis que sempre estiveram em disputa. Às contribuições da Antropofagia, da Tropicália e do Cultura Viva se somam as nossas experiências, sob três interfaces temáticas: o Brasil como símbolo, a dimensão criativa e filosófica da arte, e as diversas culturas humanas que nos compõem como país. Esta obra se dirige a todos àqueles que vivem e ressignificam este “país tropical”, seja na academia, nas artes, na política ou em suas experiências pessoais e coletivas.

