

Pablo Picasso – Gravura da série “Erosmemória”



AURORA: Revista digital de Arte, Mídia e Política – NEAMP – Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política, Programa de Estudos Pós Graduated em Ciências Sociais, PUC-SP.

Nº 1 (dezembro – 2007). –São Paulo: o Programa, 2007 – Trimestral.

1. Ciências Humanas – Periódicos. 2. Arte 3. Mídia. 4. Política.

I. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós Graduated em Ciências Sociais.

ISSN 1982 6672

Conselho Editorial

Ana Amélia da Silva (PUC-SP)
Celso Fernando Favaretto (USP)
Fernando Antonio de Azevedo
(Universidade Federal de São Carlos)
Gabriel Cohn (USP)
José Luis Dader García (Universidad
Complutense)
Laurindo Lalo Leal (USP)
Maria do Socorro Braga (Universidade
Federal de São Carlos)
Maria Izilda Santos de Matos (PUC-SP)
Miguel Wady Chaia (PUC-SP)
Raquel Meneguelo (UNICAMP)
Regina Silveira
Silvana Maria Correa Tótora (PUC-SP)
Yvone Dias Avelino (PUC-SP)
Venício Artur de Lima (UnB)
Vera Lucia Michalany Chaia (PUC-SP)
Victor Sampedro Blanco (Universidad Rey
Juan Carlos)

Comitê Editorial

Andréa Reis
Bruno Carriço Reis
Cláudio Luis de Camargo Penteadó
Eduardo Luis Viveiros de Freitas
Miguel Wady Chaia
Marcelo Burgos
Rafael de Paula Aguiar Araújo
Rosemary Segurado
Syntia Pereira Alves
Vera Lucia Michalany Chaia

Editores

Ari Macedo
Silvana Martinho

AURORA é uma publicação do NEAMP – Núcleo de Estudos Pós Graduated em Ciências Sociais da PUC-SP. Coordenadores: Vera Lucia Michalany Chaia e Miguel Wady Chaia.



AURORA

Aurora é uma publicação eletrônica do Neamp - Núcleo de Estudo em Arte, Mídia e Política do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, da PUC -SP.

No ano de 2007, o Neamp completou 10 anos de existência. A criação da Revista Aurora se dá no mesmo ano, em virtude das comemorações do primeiro decênio do núcleo e com a intenção de atender ao interesse acadêmico nas áreas de política em seus encontros com a arte e a mídia.

A Revista Aurora tem publicação quadrimestral e aceita colaborações que pensem a arte, a mídia e a política, internacional e nacional.



SUMÁRIO

COLUNAS

Os paradoxos do horror: da objetivação à
subjetividade 08
Rafael Araújo

Três cavalheiros da imprensa e uma luta
política 12
Eduardo Luiz Viveiros de Freitas

ENTREVISTA

Abrem-se as cortinas - Sergio ferrara 15

RESENHAS

O último vôo do flamingo 29
Rosemary Segurado

ARTIGOS

1989: A estrela pop como cabo eleitoral 33
Alexandre Nobeschi

Reflexão sobre o cinema feito hoje no
Brasil 50
Ana Maria Giannasi

Jornativismo: CMI e o ativismo online 68
Kelly Prudêncio

Erosmemória: erospicasso: arte, poder,
liberdade a todos, cada dia mais..... 80
Luis Fernando Zulietti



Digitofagia e digitoemia. Percursos da mídia táctica no Brasil <i>Márcio Ferreira de Araújo Jr</i>	92
Diante do impossível: terror e arte depois de 11 de setembro de 2001 <i>Pedro Duarte de Andrade</i>	99
Redes cívicas e internet: efeitos democráticos do associativismo <i>Rousiley C. M. Maia</i>	110
Vontade de potência: a <i>grande</i> política Arte e política em Nietzsche – apontamentos de um estudo inicial <i>Silvana Tótora</i>	134
IMAGENS	
<i>Syntia Alves</i>	156

Nota dos Editores

Aprender, compreender e pensar sobre a realidade na qual estamos inseridos pode seguir duas vias, até intersectantes. A primeira corresponde a vivência de diferentes situações e experiências, podendo se estender a intervenções artísticas com conteúdos políticos e ações políticas substantivadas pela arte. Já a segunda refere-se ao conhecimento dos fatos por intermédio de interlocutores que selecionam dados e informam os indivíduos. Existem determinadas esferas da sociedade na qual a realização de seus eventos está distante do cotidiano da maioria dos cidadãos e por isso não são possíveis de presenciar o debate de idéias, os conflitos de opiniões e a realização de projetos sobre essas esferas. O conhecimento ocorre a partir dos meios de comunicação que vão estabelecer a intermediação entre emissor e receptor da mensagem. A percepção por parte dos cidadãos sobre os conhecimentos advém dos veículos de imprensa. A política apresenta-se de acordo com as representações produzidas pela mídia. Nesse sentido, a discussão sobre Arte e Política e Mídia e Política se faz de suma importância para refletirmos a sociedade na qual estamos inseridos.

O segundo número da Revista Aurora está dividido em suas duas frentes: Arte e Política e Mídia e Política com extensões para a sessão imagens que acompanha a discussão dos textos. Entre os artigos atravessados pelo grande tema da Arte e Política o leitor irá encontrar Giannasi; Zulietti; Nobesch; Tótora; Andrade.

Ana Maria Giannasi (Senac), examina, no Brasil atual, a produção de longas metragens e realiza uma linha histórica da construção do cinema brasileiro. Pedro Duarte de Andrade pretende entender possível sentido terrorista da arte a partir do atentado terrorista de 11 de setembro de 2002 e irá questionar o que se entende hoje por transgressão. Esse texto inspira a sessão de imagens da revista realizada por Synthia Alves. Luis Fernando Zulietti (Doutor pela PUC-SP) introduz o leitor ao pensamento de Picasso no sentido de cruzar os controles rígidos da sociedade na qual estamos inseridos. Silvana Tótora (PUC-SP) irá discutir a Arte e Política em Nietzsche e irá pensar a partir da vontade de potencia na *Vida como obra de Arte*. Alexandre Nobesch (jornalista) irá refletir sobre influencia de artista na campanha eleitoral de 1989.



Os textos que são atravessados pelos temas de Mídia e Política fazem parte de um seminário sobre Novas Tecnologias e Ação Política realizado pelo Núcleo de Estudos Pós-Graduados em Arte, Mídia e Política da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Neamp. São eles: Marcio Ferreira de Araújo Junior (mestando PUCSP) discute sobre a participação na Internet e o desenvolvimento de programas com fonte aberta. Kelly Prudêncio (UEPG), analisa as formas de comunicação presentes no Centro de Mídia Independente CMI e Rousiley C. M. Maia investiga por quais motivos os atores coletivos utilizam a Internet como forma de alcançar seus objetivos.

A revista Aurora traz a entrevista do diretor de teatro Sergio Ferrara e discute sobre seus gostos e conflitos sobre e para o teatro, comenta sobre suas peças e seu modo de ver e viver a vida. A resenha traz a instigante, poética e política obra de Mia Couto “O ultimo vôo do flamingo realizada por Rosemary Segurado (FESPSP e SENAC).

Bom desfrute!

Ari Macedo
Silvana Martinho

Os paradoxos do horror: da objetivação à subjetividade

Rafael Araújo¹

Há algum tempo, em uma conversa com uma amiga, mostrei a ela uma foto de uma pintura e perguntei o que sentia diante daquela imagem. Sua primeira reação foi dizer que gostava, que se sentia acolhida pelas formas. A imagem de cores fortes lhe pareceu um útero materno, aconchegante, hospitaleiro. Ocorre que a imagem mostrada era a pintura *A morte no sábado*, 1974, de Antonio Henrique Amaral, quadro pintado em resposta à morte de Wladimir Herzog. O quadro de Amaral é uma resposta política ao horror da tortura e implica o cume de uma série de pinturas críticas à situação de opressão vivida na América Latina ao longo de suas ditaduras militares. Essa pintura é um exemplo de representação do horror que, no entanto, foi percebida como um refúgio, um abrigo à hostilidade do mundo. Esse paradoxo revela questões centrais que podem dar margem a discussões e debates: como é possível essa incoerência de representar o horror pelo belo e quais as conseqüências dessa ação? A arte teria em si mesma o poder de sensibilizar subjetividades diante da concretude do mundo, de modo a criar novas atitudes, novas percepções de vida? Será possível que instâncias institucionais, como exposições de arte, museus e bienais, sejam capazes de provocar a discussão sobre o horror e, ao mesmo tempo, mobilizar as pessoas?

Na era da informação, abre-se uma lacuna outrora preenchida pela reflexão. As imagens que nos chegam diariamente pela mídia massiva estimulam um olhar passivo diante dos fatos. A imagem do horror pode levar à apatia e, às vezes, pode parecer que não existe ou que existe por um período curto de tempo. As imagens de guerra são niveladas às imagens de trânsito, são publicadas na mesma página em que propagandas de mercadorias prometem tornar a vida mais suportável. Uma vez estabelecido o horror como percepção estética que reage a uma ruptura do cotidiano, uma aversão diante de uma realidade que se rompe brutalmente, é possível encontrar na arte que o representa diferentes formas de ação política.

¹ Professor da Escola de Sociologia e Política de São Paulo e pesquisador do Neamp.

Se pensarmos nos motivos pelos quais uma obra verdadeiramente artística instiga a reflexão sobre o horror, em oposição à atitude blasé adotada diante dos noticiários, teríamos de pensar na materialidade da representação, mas também podemos pensar na importância do espaço em que está localizada a obra. O espaço artístico de exposição propicia uma disposição diferente do público, reivindica uma reação específica e torna a reflexão sobre a arte algo inevitável. Diferente do cotidiano que se nos impõe como algo corriqueiro, que exige nossa reação na medida que nos obriga a adaptação e assimilação dos fatos.

A reação controversa diante da obra de Antonio Henrique Amaral provavelmente não ocorreria se num espaço artístico, com o devido contexto e informações históricas. Mas ainda assim poderíamos entender que a identificação com uma imagem de horror é sintomática. Haveria no homem uma afinidade com o horror, um costume ancestral aos conflitos, à guerra de todos contra todos, que hodiernamente é apaziguada valendo-se dos mais variados recursos. Em Os desastres da guerra e também em suas Pinturas negras, Goya propicia ao observador uma estética potente, capaz de encantar pelo belo e, ao mesmo tempo, causar ojeriza diante das cenas representadas. É possível, portanto, uma pessoa gostar da Guernica, de Picasso, mesmo se tratando do horror da guerra. Trata-se de um incitante paradoxo. A arte tem em si a capacidade de alterar o corpo sensorial do indivíduo diante de um fato, e a reação que se constrói na vivência artística pode ser apontada como uma alternativa para a existência, uma resposta revolucionária ao mesmo do mesmo que se impõe pela previsibilidade da razão. A expressão artística do horror seria, portanto, uma superfície rugosa de nossa existência. Um aspecto do contínuo processo de formação do humano, que sugere a vida como fluxo permanente da história, do diálogo intermitente com nosso passado, que permite aflorar as conseqüências da intervenção humana no mundo, tão obscuras nos dias de hoje. São muitos os artistas que contribuíram para o desvelamento e reflexão de aspectos soturnos do homem. Em muitos encontramos o horror evidente diante da guerra, da tortura, da opressão, como é o caso das obras de Antonio Henrique Amaral, Picasso, Goya, Francis Bacon, Bosch, para citar apenas alguns.

Na arte contemporânea alguns artistas têm sido bastante felizes na representação do horror. A brasileira Karin Lambrecht, o inglês John Isaacs e a americana Laura Splan são alguns exemplos de artistas cujas obras ajudam a desvelar esse aspecto existente no humano e possibilitam ao observador uma reação política diante de si mesmo. A arte contemporânea tem tornado evidente a necessidade do pensamento como base da concepção da obra de arte e, no caso desses três artistas, ainda que de formas diferentes, a sombria condição do homem na sociedade capitalista é colocada em evidência. Esse voltar-se para si mesmo é um convite tão importante à reflexão quanto o questionamento dos horrores manifestos, conseqüências das disputas por poder e dominação. A 27ª Bienal de São Paulo, realizada em 2006, teve por tema “Como viver junto” e trouxe algumas intervenções artísticas, sobre diferentes aspectos do cotidiano, que punham à tona diversas formas do horror, especialmente a instalação do sueco Thomas Hirschhorn, que misturava materiais baratos como fita adesiva, papelão, plásticos, recortes de revistas e jornais com frases e exemplares de conhecidos livros de filosofia que discutem a condição do homem contemporâneo. A 28ª Bienal que será realizada esse ano na cidade tem causado certa polêmica por sua proposta. A presença, dentre outras coisas, de um andar inteiro vazio vem reafirmar a tarefa da arte contemporânea de pensar a si mesmo, nesse caso, de pensar a própria proposta da BSP, de abrir-se a novos rumos capazes de reafirmar sua tradição vanguardista. Muito da crítica que se tem feito é pelo elitismo da proposta que reafirma o distanciamento da arte do referente mundano, fazendo-a referir-se a si própria. Em amplo sentido é esse o teor da crítica que se faz à arte contemporânea. Abandonar o projeto de resignificação do mundo implicaria abandoná-lo ao seu curso, abrir mão da tarefa necessária de resistência ao ethos do capitalismo. Uma arte por ela mesma não seria política, um pensamento abstrato afastaria o homem do mundo. É aqui que enxergo uma outra possibilidade de horror.

A despeito de o vazio ter contexto na proposta da próxima bienal de artes, por situar-se entre uma biblioteca e uma praça, ele por si mesmo revela um aspecto insuportável do homem contemporâneo. Talvez o vazio seja uma boa oportunidade para o público novamente deparar-se com o horror de si mesmo, com a perda de referência. Diferente do sentido dado por Guimarães Rosa à expressão nada, estar no nada não é a



ausência de significação, exatamente por se tratar aqui de um tradicional espaço de exposição. O nada poderá ser uma oportunidade de colocar o público diante da reflexão, tarefa urgente ao homem do capitalismo. A boa obra de arte coloca o indivíduo que a usufrui em contato consigo mesmo. Aqui, trata-se da tentativa da própria instituição colocar o indivíduo diante do vazio e fazê-lo perceber a importância de preenchê-lo. A racionalidade que molda o cotidiano, nas ações e nas formas, tornou-se hegemônica de um modo de existência. Nele não há espaço para lidar com o si mesmo. Está aí um horror que precisa ser encarado para que a ação política possa novamente ganhar fôlego. O horror contemporâneo tende ao indizível, talvez, porque já perdemos a capacidade de nomeá-lo ou mesmo de nos deixar sensibilizar por ele. E se assim for, é assim também que a instituição artística obriga-se a colocar o homem diante do vazio sugerindo a ação e nos alertando para a inércia que adquirimos ao longo do processo de afastamento de nós mesmos.

Três cavalheiros da imprensa e uma luta política

Eduardo Luiz Viveiros de Freitas²

O que há de comum entre Mino Carta, Paulo Henrique Amorim e Luis Nassif? Além de serem jornalistas éticos, profissionais competentes e honrados, esses três cavalheiros travam atualmente um duro combate contra o que Amorim chama de PIG (Partido da Imprensa Golpista) e Nassif qualifica de esgoto jornalístico. Mino Carta, à moda aristocrata, chama de “sabujos de redação” os jornalistas que constroem, diariamente, representações e situações que tornam óbvia a indisposição da mídia com o governo e a figura do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, idéia única em torno da qual giram os tais “sabujos”. Luís Nassif, em seu blog, tem publicado uma série de reportagens, iniciada em dezembro de 2007, chamada de “O caso de Veja”, descrevendo o processo que levou a revista semanal a se tornar o que chamou de “maior fenômeno de anti-jornalismo dos últimos anos”. Ele mesmo recebeu descargas de dejetos morais atiradas sobre sua reputação, de quem chama de parajornalistas da publicação (edição impressa e blog). Paulo Henrique Amorim, mais conhecido por sua atuação em televisão, tinha até pouco tempo seu blog hospedado no portal IG, chamado Conversa Afiada. Através de suas “Máximas e Mínimas”, o jornalista aponta articulações no meio político e empresarial que envolvem interesses identificados com as forças políticas de oposição e o poder econômico que lhes dá sustentação, estendendo seus tentáculos para dentro do atual governo, por meio da atuação do banqueiro Daniel Dantas e suas relações com membros do atual governo e do anterior.

Pois Mino Carta, Paulo Henrique Amorim e Luis Nassif têm em comum o fato de não terem sido totalmente assimilados pela grande mídia em função de suas posturas profissionais e escolhas políticas. Mino Carta conta em vários textos publicados em sua revista (Carta Capital) como teve que inventar o próprio trabalho, após ter se demitido de Veja e saído de jornais dos grupos Folha e Estado, porque politicamente, nesses veículos,

² Doutorando do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da PUC-SP e pesquisador do Neamp.

a margem de manobra era mínima. O jornalista tem uma margem de criação maior em sua revista, e vê a mídia compactamente unida, defendendo os piores interesses, “aqueles da minoria branca, para usar a expressão do Cláudio Lembo.” Paulo Henrique Amorim, em meados de março, teve seu contrato rompido bruscamente e seu blog tirado do ar pela direção do portal IG. Sua equipe de trabalho foi impedida de entrar no prédio do portal onde trabalhava e seus computadores foram lacrados. Entrou na justiça para poder reaver os arquivos do blog bloqueados pelo portal. Recebeu imediata solidariedade de Mino Carta, que encerrou suas atividades no blog que mantinha no mesmo portal, por não concordar com a maneira como Paulo Henrique foi tratado nesse episódio. Paulo Henrique possui agora um site hospedado em outro portal, não diretamente ligado a grupos jornalísticos. Luis Nassif saiu da Folha de S. Paulo, onde esteve por mais de 10 anos com sua coluna “Dinheiro Vivo” e participou do Conselho Editorial, após a mudança de linha editorial (e política) do jornal que atualmente se comporta como uma espécie de apêndice da linha editorial da revista Veja.

A busca pela liberdade de ação e trabalho dentro de padrões que os três consideram minimamente aceitáveis para a produção de um jornalismo politicamente responsável e eticamente comprometido com a verdade, fez com que pelo menos dois desses cavalheiros encontrassem na Internet (sites e blogs) o caminho para continuar a defender seus princípios no cotidiano da profissão. Mino Carta é a exceção, tem medo de computador. Para o jornalista, se você chegar muito perto da máquina, ela o engole, já “engoliu um monte de gente, principalmente a garotada, que vai pagar caro por isso”. Prefere continuar a produção de seus textos numa máquina de escrever Olivetti Linea 88 e passar suas matérias para o “mundo real”, movido a computador, através de sua secretária e seus colaboradores na revista. Paulo Henrique Amorim considera a internet o último reduto da liberdade de imprensa, porque você pode “fazer o que quiser”. Ele vê a blogosfera se transformando em um espaço de debate político relevante. Luis Nassif aponta imensas possibilidades abertas pela internet, que considera o início da democratização da informação. Com o fim da ditadura e a livre manifestação da opinião pública, vimos os meios de comunicação, nos anos 80/90, assumirem o papel de protagonistas e de grandes articuladores da cena política, com grandes tiragens e debates



significativos se sucedendo e envolvendo boa parte dos leitores. O poder de manipulação se manifestou amplamente nesse período. Nassif constata o ocaso desse período “áureo” da imprensa no surgimento das novas tecnologias de informação e comunicação. A cena atual mostra a imprensa perdendo espaço e o controle da informação. A pesquisa em comunicação e política tem nesses perfis e posturas dos jornalistas mencionados um campo de desenvolvimento de estudos e investigações que alia o conhecimento dos meandros da mídia e sua relação com a política, com a atuação desses atores políticos do jornalismo. Chamando-os de “cavalheiros” notamos que, à moda dos personagens de peças teatrais ou romances, portam-se com dignidade e defendem sua honra e causas nobres, como a da liberdade de expressão. Poderíamos falar de um bufão jornalístico, também encontrado nesse meio tecnológico que, a exemplo dos bufões da Idade Média, representa uma deformação desses perfis “aristocráticos” do nosso jornalismo. Mas isso fica para uma outra oportunidade.

Abrem-se as cortinas

Por Eduardo Viveiros e Silvana Martinho

Polêmico, perspicaz e autêntico. Assim se caracteriza Sérgio Ferrara, responsável pela direção teatral de grandes artistas, como Paulo Autran e Raul Cortez, e de outros que ainda estão iniciando a carreira artística.

Ferrara nasceu para o teatro e é nele que se realiza. Suas peças nos revelam grandes introspecções, apontam aspectos curiosos e que fazem a platéia refletir sobre o algo a mais do texto, como fora em **Exercício para Antígona (1997)**, **Mãe Coragem e seus filhos (2002)**, **O Mercador de Veneza (2004)** e, recentemente, **O Inimigo do Povo (2007)**. Abaixo, entrevista com o teatrólogo Sérgio Ferrara.

AURORA – Fale um pouco sobre seu trabalho como encenador/diretor de teatro: como se aproximou do teatro, qual é seu gênero preferido, quais trabalhos você destacaria e quais são suas escolhas nessa arte.

Sérgio Ferrara - Eu comecei a fazer teatro, como todo mundo começa no Brasil, no teatro amador, porque no Brasil tem um movimento muito forte de teatro amador, que revelou grandes artistas. Por incrível que pareça “amador” depois passou a ser um termo pejorativo: aquele que “não sabe”. O movimento teatral era aquele que “não sabia”, mas assessorado por grandes artistas. Inclusive, havia uma troca muito grande.

Depois disso, eu fui estudar teatro. Fiz um tempo na Unicamp e entrei no Centro de Pesquisa Teatral, que é o CPT do Antunes Filho. E, realmente, lá no CPT foi minha grande escola de teatro. A minha convivência com o Antunes foi enriquecedora para o meu trabalho como artista, porque o Antunes me educou mesmo. Não só como artista, mas como pessoa, porque para o Antunes a arte é uma consequência da sua vida. O grande trabalho que ele faz é educar primeiro o artista para a vida. E depois você pode ser qualquer coisa, até artista se você quiser. O que é muito bom, porque aí a gente não se sente melhor que os outros. Como muitos artistas da Rede Globo e da televisão brasileira



acham que são mais importantes do que as pessoas, quando, na verdade, é um ofício como qualquer outro. É um ofício que tem que ser trabalhado com muito labor. É um trabalho longo.

Eu fiquei muito tempo no CPT. Depois que eu saí do CPT, participei da Jornada SESC de Teatro, que havia na época e preparava e lançava novos diretores. Participei da Jornada SESC de 1997, 1998... Enfim, uma série de Jornadas. A partir daí, eu comecei a desenvolver um trabalho mais profundo com direção. Até então eu dirigia, gostava de fazer outras coisas.

Em 1997 eu dirigi o Paulo Autran, na Jornada SESC, em “Exercício para Antígona”. A partir daí não teve mais volta, o trabalho teve um crescimento muito grande. Nesse ano, quando acabou a Jornada, o Paulo Autran tinha um cachê enorme do SESC para ser pago a ele. Quando eu fui entregar o cachê para ele, ele falou assim: “- Eu não quero. Esse dinheiro é seu, e você vai estudar teatro.” Eu fiquei um ano em Atenas estudando teatro grego. Foi muito bom! Foi um aprendizado fabuloso, dado de coração por um cara que era realmente de teatro, que era o Paulo.

Desde então, eu continuei o meu trabalho. Eu sempre tive sorte no meu trabalho, desenvolvi os projetos que eu quis. Sempre falo isso: a mesma energia que você gasta para fazer o que você não quer, é a mesma que você vai usar pra fazer o que você quer. Então é melhor fazer o que você quer. A dor-de-cabeça é igual. Então eu pude fazer Brecht, “Mãe Coragem e seus filhos”, com a grande atriz chamada Maria Alice Vergueiro, que é uma espécie de ícone da nossa geração, do teatro. Uma mulher que colocou o Brecht num patamar superior, no Brasil, não só pela interpretação, mas pela inteligência dela em relação a esse dramaturgo. Eu pude pedir para a Maria Adelaide Amaral - que é uma grande dramaturga, que ela escrevesse uma peça para mim sobre Tarsila Amaral, e ela escreveu. E foi ótimo eu poder contar a história dos modernistas no Brasil, escrita por Maria Adelaide Amaral. Quer dizer, sempre foram projetos pessoais e eu consegui encantar e apaixonar as pessoas. O Ignácio de Loyola Brandão eu consegui fazê-lo se apaixonar por Borges. Eu e Maria Bonomi conseguimos isso, e ele escreve e nós fazemos uma peça sobre Jorge Luis Borges. Não posso reclamar, nesse sentido. Sempre fiz os espetáculos que eu quis. Plínio Marcos... convivi com Plínio Marcos. Ele morreu com o

último espetáculo em cartaz, que foi “Barrela”, que eu dirigi. A última crônica que ele escreve, editada depois da morte dele num livro, que foi “Crônica dos Malditos, dos que não tem voz”... a última crônica ele faz em homenagem a mim, ou seja, ao trabalho que nós desenvolvemos com “Barrela” e “Abajur Lilás”.

Para mim sempre foi muito bom. E mesmo quando eu recebia convites (para dirigir peças), não eram projetos meus, eu recebia de pessoas com que era muito gostoso trabalhar. Por exemplo, quem me convidou foi Raul Cortez. Imagine, você receber um convite do Raul Cortez para dirigi-lo era uma honra. Eu só fico muito triste, porque quando eu me aproximei dessas pessoas maravilhosas elas morreram muito rápido. O Raul morreu, o Plínio morreu. O Paulo Autran já faleceu. A Lélia Abramo. É uma pena porque eram pessoas fantásticas. Foram pessoas lindas, de quem eu tive a chance de me aproximar, e muito cedo. Tenho 40 anos de idade e já fiz muitos espetáculos. Eu ganhei um prêmio APCA (Associação Paulista de Crítica de Artes) de melhor diretor com 33 anos. Então foi muito cedo, tudo. O que é muito bom, porque eu falo que você começa a virar um bom diretor a partir dos 60. Aí que você começa a entender o que você estava pretendendo fazer. Com 60 anos de idade. E tive a chance de trabalhar com Antunes Filho, tive a chance de ter a amizade do Fauzi Arap. É muito enriquecedor todo esse trabalho que eu fiz com essas pessoas.

AURORA – Você dirigiu peças como Exercício para Antígona (1997), Mãe Coragem e seus filhos (2002), O Mercador de Veneza (2004) e, recentemente, O Inimigo do Povo (2007). Em praticamente todos esses textos, clássicos do teatro universal, surge o conflito do indivíduo com o poder, através de mediações como a guerra, o interesse público, a “maioria compacta”, o lucro. Como artista, você parece querer expressar uma característica básica de Antígona, como você mesmo disse, a luta pelo “direito de opor uma verdade sem poder a um poder sem verdade”. Fale um pouco mais sobre isso.

Sérgio Ferrara – Todas essas peças têm em comum – e é isso que eu acho interessante – a nossa relação diante do poder. A transformação do homem através do poder. Que é uma

coisa que não muda no passar do tempo. Nós temos hoje a tecnologia, as pessoas na Antiguidade não tinham, mas o que nos une, que são as sensações e os sentimentos, são os mesmos. As nossas ansiedades internas, e os nossos anseios, continuam nos rondando. Quando eu dirigi, por exemplo, “Mãe Coragem e seus filhos”, foi muito interessante, porque as pessoas normalmente trabalham Brecht, depois trabalham Plínio Marcos. Eu primeiro trabalhei Plínio Marcos, que foi um dramaturgo que me colocou dentro dessa relação de desajuste social muito grande. E que me desafiou como diretor, para poder encará-lo, porque é um dramaturgo que não pode ser encenado sem verdade. Você não pode ornamentar Plínio Marcos. Ele é essencial. Ele é vital. E ali tem também uma relação muito forte do homem com a desesperança em relação à vida. É uma desesperança tão grande, tão grande que se torna trágica, do ponto-de-vista grego, a tragicidade do grego. E essa tragicidade é que faz com que você veja luz nessas pessoas. Elas na verdade se jogam no buraco imenso, procurando ficar iluminadas, porque não tem mais volta. A única coisa que tem é você procurar a luz através da própria destruição, porque o que nos sobra é a sobrevivência, e a sobrevivência está ligada a uma mutação constante em relação ao sistema social em que nós vivemos, que também faz uma mutação constante. É como se fosse um bicho de 100 cabeças, que está trocando a face a toda hora, e você não sabe para quem ele está olhando, o que é que vai te engolir. E quem cria tudo isso? O homem.

Tudo isso é fruto de quê? Da nossa própria construção como ser humano, diante daquilo que nós vivemos. Tem uma coisa que eu gosto muito de falar que o Leloup (Jean-Ives) fala, que eu adoro, é assim: não existe terra sagrada, não existe solo sagrado, o que existe é uma forma santa de andar sobre a Terra. Não existe uma “Terra Santa”, o que existe é uma forma santa de andar sobre a Terra. E tudo que nós criamos, na verdade, tem a ver com a nossa relação com o próximo. Se eu desconsidero você, como pessoa, eu me desconsidero também, e passo a achar que você é inferior a mim. No momento em que eu não olho mais para você como ser humano. Tanto a “Mãe Coragem”, tanto “Antígona”, tanto “O Mercador de Veneza”, “O Inimigo do Povo”, deixam claro essa relação que nós temos que ter com o coletivo.

Quando eu falo “o coletivo”, estou falando de quem? Estou falando da Humanidade, nossa relação com o próximo. Eu brinco muito, falo que o teatro é tão ingênuo, e por isso

maravilhoso, que nós vivemos num mundo onde a busca do poder é tão grande, tão grande, que nós ainda achamos que vamos mudar o mundo com a sensibilidade e o sopro divino que nós ainda temos na nossa criação, quase que artesanal, num mundo onde as pessoas estão cada vez mais pasteurizadas, cada vez mais insensíveis. Então, essa força divina, esse sopro tem que existir, e tem que acontecer, principalmente nesses textos que lidam com o homem de uma forma política – vamos falar assim – para que as pessoas tenham a percepção daquilo que elas não podem ser, o que elas não devem fazer.

No “Inimigo do Povo”, quando você tem uma personagem que está em busca de uma verdade, e que essa verdade, ela vai salvá-lo, enquanto ser humano, isso é um idealismo dessa personagem muito grande. É até ruim, porque hoje se você pegar uma pessoa que está extremamente emocionada com aquilo que ela quer defender, você vai achar que ela está confusa. E se você pegar uma pessoa que é extremamente fria, e até corrupta, no sentido de ter as palavras adequadas, a forma de falar adequada, mas o sentido daquilo internamente é completamente oposto do que ela diz – isso tem muito a ver com os políticos que nós conhecemos, em Brasília – ela te convence muito mais. Porque hoje o que interessa não é a paixão que nos move. As pessoas querem ser enganadas. É muito “louco” isso, a forma como as pessoas gostam de ser enganadas. E a única coisa que nos salva diante de tudo isso é o Humano do humano. É a frase de Brecht, isto aqui mesmo: “a astúcia de divulgar a verdade entre muitos”. É o Humano do humano. É isso que nós estamos perdendo cada vez mais. Esses textos devem ser encenados sempre, porque uma peça que é escrita em 1882, como “O Inimigo do Povo”, continua atual porque as pessoas estão manipulando cada vez mais, em nome do Poder. E essa manipulação existe, e esse tipo de classe social tem que existir, que eles chamam de pobres, e o Plínio chama de... dos desqualificados da sociedade. Mas na verdade, o próprio poder mantém esse tipo de classe, porque sem eles não são ninguém. É uma manipulação terrível. É preciso que haja o pobre... Olhe como eles pensam! É terrível isso! Para que eu possa me valorizar, enquanto político, para ter alguma coisa para dar. Quando na verdade eu não tenho que dar nada, porque é universal que todos nós tenhamos um mínimo possível de cultura, de saúde, de educação. Para que a gente possa criar. Para que se possa viver em paz. Então, no Nordeste, você dá comida. O cara vota em você, porque você dá uma cesta de comida

para ele. Porque se você fazer esse cara pensar, você vai ter que debater com ele de um ponto-de-vista político e social de uma forma muito mais ampla. Cai sempre nisso, na manipulação do humano, que é uma pobreza muito grande de espírito. Porque a gente nunca vai conseguir elevar a qualidade do pensamento, quando você manipula o outro através da fome. É difícil isso...

AURORA – Brecht, no texto “Cinco maneiras de dizer a verdade” diz, sobre a “astúcia de divulgar a verdade entre muitos”:

“Muitas pessoas, orgulhosas de divulgar a verdade, felizes por tê-la encontrado e talvez um pouco cansadas pelo esforço despendido em dar-lhe forma palpável, na espera impaciente da ação daqueles cujos interesses defendem, acham desnecessário utilizar ainda uma astúcia especial para divulgá-la. Muitas vezes essa atitude tira todo o efeito de seu trabalho.”

Você acha que é isso que falta ao Dr. Stockmann, astúcia para divulgar sua verdade?

Sérgio Ferrara – O Zé Ramalho tem uma música muito legal em que ele diz assim: “Quem souber o mistério, que tenha fé”. Eu acho isso muito interessante. É assim: se você souber a verdade, você que se cuide! Tenha muito cuidado, que você vai ser a primeira pessoa a ser massacrada. Isso até se você pensar do ponto-de-vista bíblico. Jesus Cristo foi crucificado. Uma metáfora bacana, não só como metáfora, como realidade também. É um problema você achar que a verdade te salva. Porque, num país onde as pessoas estão mais preocupadas com as relações espúrias que elas criam entre elas, e não numa relação de crítica verdadeira, aberta, inteligente, quando acontece algo de terrível, todas as pessoas estão, como se diz aqui no Brasil, com o “rabo preso”. Como acontece no Congresso Nacional, agora. É muito engraçado: as pessoas liberaram Renan Calheiros porque, se ele for falar alguma coisa que ele sabe, aquele Congresso inteiro afunda. Então é muito mais fácil absolvê-lo. “Nós fazemos um acordo de senhores”. Isso é uma loucura. Eu fico muito chateado com isso, na verdade, porque a gente acaba ensinando para as pessoas que é mais fácil você ser conivente, do que você realmente ser verdadeiro naquilo que interessa.

Nós moramos num país onde as pessoas conseguem trabalhos, empregos – não estou falando que é a regra geral, mas enfim... por serem filhos de pessoas famosas, e não por terem a capacidade e a competência de ser o que são. E isso... as pessoas metem o pau nos americanos - eu adoro - porque para eles o que interessa é a capacidade de você fazer acontecer. Num país onde o “business” toca as coisas para a frente. Se você tem qualidade e talento, você é aceito. Não precisa ser filho de ninguém. Não precisa ser protegido por alguém. Não precisa você fazer o jogo das pessoas, e continuar mantendo no país uma situação que já vem desde a descoberta do Brasil. É muito “louca” a relação que as pessoas no Brasil têm com o poder, e isso me deixa muito triste.

Portanto, quando nós montamos “O Inimigo do Povo”, eu via a revolta das pessoas na platéia quando percebiam a manipulação que estava sendo montada em cena. E elas ficavam chocadas com aquilo. Em algumas cidades do interior, as pessoas gritavam na platéia: “- Prefeito filho-da-puta!”. Assim, chocadas com aquilo. E outros riam muito, porque é uma forma de você rir de você mesmo, porque ninguém faz nada. Esse é o grande problema. As pessoas não se colocam verdadeiramente, também. Nós somos tratados da forma como a gente ensina que os outros nos tratem. Então, se você quer ser tratado assim, as pessoas vão te tratar assim. São os seus pensamentos, e as suas idéias que fazem com que o outro te veja como você quer. O Brecht tem aquela história engraçada, que eu adoro, não é bem assim, mas... “Um dia falaram mal dos negros, eu não me importei / Um dia falaram mal dos homossexuais, eu não me importei / Um dia falaram mal dos pobres, eu não me importei / Um dia falaram mal de mim / Como eu não me importei com ninguém, também ninguém se importou comigo / E aí me levaram também...”³. Quer dizer, é muito “louco” isso. Você estar cômodo. A miséria cultural, política e econômica no Brasil é tão grande, que as pessoas ficam na zona de comodidade. Se conformam com o pouco que têm. Isso não é uma regra. Graças a Deus, eu percebo

³ “Primeiro levaram os negros, mas não me importei com isso, pois eu não era negro... Em seguida levaram alguns operários, mas não me importei com isso, eu também não era operário... Depois prenderam os miseráveis, mas não me importei com isso, porque eu não sou miserável. Depois agarraram uns desempregados, mas como tenho meu emprego, também não me importei. Agora estão me levando. Mas, já é tarde! Como eu não me importei com ninguém, ninguém se importa comigo.”

que tem mudado muito. E cada vez mais as pessoas tem cobrado. Mas a elite política desse país ainda conserva um certo poder, e se mantém conchavada.

No “Inimigo do Povo”, falta astúcia ao Dr. Stockmann porque não adianta só você ter a verdade. Você precisa também saber fazer um jogo dialético. Um jogo onde você possa também ter o dom da persuasão. Um jogo dialético mesmo, de político, de você chegar lá. Não adianta você ser ingênuo no mundo hoje. Você precisa ter o conhecimento, mas mais do que ter o conhecimento, você precisa fazer com que ele seja socializado, para que você seja entendido. E esse entendimento não pode partir só do coração. Ele tem que partir da mente também. Porque o coração, muitas vezes, turva o racional. Então, você precisa ter um equilíbrio entre ambos, porque senão você não vai ser compreendido. Você vai mais vociferar, e “encher o saco” das pessoas, do que necessariamente se fazer compreender. Dr. Stockmann cai nessa armadilha. Isso é uma armadilha. Você tem que manter os dois lados em equilíbrio o tempo todo. E ele vai também “morrer” por um idealismo romântico. Não adianta você lutar com essas feras todas que nós falamos até agora, achando que elas vão te compreender porque você tem a verdade. Que bobagem. Pelo contrário, você vai ser o último a ser compreendido e, portanto, prepare-se para que haja uma batalha muito grande. Então eu acho que ele também peca por idealismo. E é isso que o Ibsen coloca, que eu acho muito bonito, que é essa guerra entre idealismo e vida, que a gente tem constantemente. Essa guerra constante, esse conflito entre idealismo e a vida, o real.

AURORA - Seu próximo trabalho é a montagem e direção de “Imperador e Galileu”, de Ibsen. O que o levou a continuar com o autor norueguês e a encenar o confronto entre paganismo e cristianismo?

Sérgio Ferrara - “Imperador e Galileu” é um texto muito bonito do Ibsen nunca encenado no Brasil, escrito em 1873, que fala sobre a intolerância religiosa. Quando eu estava no “Inimigo do Povo”, eu estava falando sobre o meu Homem Político, o meu lado político. Agora eu queria entrar no meu lado religioso. Sempre explorar um lado meu, também, para poder perceber o mundo de uma forma diferente. Poder fazer com que este

diálogo com a platéia seja rico, e socializar, e receber da platéia também, e das pessoas que estão trabalhando comigo, um outro parecer sobre o que eu poderia pensar sobre o Outro.

A peça é sobre a intolerância religiosa. Juliano existiu realmente, viveu no século IV depois de Cristo. Quando assumiu o Império Romano, a primeira coisa que ele fez foi tentar extinguir a igreja católica como igreja oficial do Estado. E isso causou um escândalo muito grande. Ele baixou algumas leis. Uma delas é que a igreja católica deveria restituir todos os templos pagãos que ela destruiu quando foi elevada a igreja oficial. A igreja católica estava proibida de receber doações em dinheiro. A igreja católica não mais poderia usar o Estado, a infra-estrutura, para poder peregrinar; ou seja, transporte etc. Teria que pagar por isso. Teria que conviver com todos os ritos pagãos que Juliano ia resgatar. Ela não seria a religião exclusiva, seria mais uma entre outras religiões. Isso causou um escândalo enorme na igreja católica. Foi um absurdo muito grande. Juliano governou dois anos e foi assassinado pelos cristãos.

É uma peça que fala sobre a intolerância: até que ponto o meu deus não... Porque o que acontece no mundo de hoje? As pessoas estão matando em nome de Alá, por exemplo. Você mata em nome de Deus. Até que ponto você pode usar Deus para dizer que você está matando o próximo, se não é o poder manipulado novamente, de uma forma próxima do que seria o “Inimigo do Povo”, só que numa escala muito mais destrutiva, porque aí você está lidando com o bélico, para poder aniquilar o próximo? É sempre a intolerância, é sempre o preconceito, é sempre o jogo de interesses. E é sempre o Homem mostrando a sua cara mais feia, o seu lado mais horrível. Em “Juliano e Galileu” eu vou mostrar exatamente isso: até que ponto a intolerância religiosa nos leva a ser preconceituosos.

AURORA - Qual a sua visão da relação entre mídia e política, no contexto da peça “O Inimigo do Povo” e fora dela?

Sérgio Ferrara - Ibsen brinca muito com a imprensa, e é ácido com a imprensa no espetáculo, porque de certa forma ele viveu isso na pele. Quando escreveu “Os espectros”, e falava que a sífilis tinha um fundo hereditário, ele foi escorraçado um bom tempo pela



crítica, pela mídia. Hoje (24/10/2007) tem um artigo muito interessante do Leon Cakoff na Folha de S. Paulo, dizendo que a crítica tem que parar de dizer o que é certo, o que é errado, influenciar o público. O público não precisa mais da crítica para saber o que ele quer ver, porque o público também tem autonomia e ele sabe o que quer ver. Eu acho isso muito interessante porque a crítica, a mídia é importante no momento em que ela joga junto com você. Ela quer criar relações para que o público possa compreender e entender esse universo que está sendo colocado em cena. Porque no teatro não existe certo ou errado. Na arte não existe certo ou errado. Existe vivo e morto. Então você pode perceber, às vezes, uma obra que é confusa do ponto-de-vista do entendimento, mas ela é viva nas sensações que ela te passa. E é isso que interessa. Muitas vezes a mídia é cruel, porque nós vivemos num país onde as pessoas querem viver de eventos sociais, querem aparecer, querem dar autógrafa, querem comer de graça, querem ter permuta, querem aparecer na televisão, querem fazer novela. As pessoas deixam de ser elas para poder agradar e serem aceitas quando, na verdade, elas seriam muito maiores se elas fossem elas mesmas e fossem aceitas pelo que elas tem de dizer de melhor. E não ficar sendo uma espécie de jogo “fake” para poder atingir um espaço de reconhecimento. O reconhecimento de cada um é dado por si mesmo. Não é a mídia que faz isso. Ninguém tem condições de dizer que isso é bom, isso é ruim, porque é bom para mim pode ser péssimo para você. E o que é péssimo para você pode ser ótimo para ela. Então, isso é uma bobagem.

A relação da mídia com a política é muito evoluída. Eu gosto muito da relação. Aliás, tudo que tem acontecido no nosso país hoje, para que essas coisas sejam levantadas e tudo, a mídia é que tem primeiro cutucado bastante. Eu acho riquíssima a relação e percebo o quanto as pessoas ficaram mais atentas e conseguiram criar esse movimento de fazer com que o povo acordasse um pouco mais. Os grandes veículos de comunicação no Brasil, hoje, são um sinal de alerta para as falcatruas que existem em Brasília. Isso é muito bom, também, porque educa o político a ficar mais atento. E a ser mais ético, em relação ao público, e a seu próprio trabalho como político. Ele não está lá para roubar, está lá para ser um homem que representa o coletivo. Eu acho que a mídia hoje tem um papel importantíssimo em relação à política brasileira. E muito bom, muito bom mesmo!



AURORA - Arte e política, a seu ver, constituem universos separados? Que tipo de relação você estabeleceria entre arte e política, entre teatro e política?

Sérgio Ferrara - Arte e política não estão separadas de forma alguma. Nossa Senhora! É maravilhoso! A arte... não está nada separado não. É importantíssimo falar sobre isso. O Leloup fala, de novo, uma coisa bonita. Ele fala assim: cuidar dos deuses dentro da gente, é uma forma de organizar os arquétipos universais que nos farão desenvolver dentro de nós o melhor ou o pior de nós mesmos. Ou seja, alguns códigos éticos importantes que nós precisamos ter para fazer desenvolver, dentro de você, o melhor ou o pior. E isso, por exemplo, tem uma função social, política muito grande. Para mim isso é arte. É você ter um diálogo social muito forte, muito intenso, para que você não fique alienado, achando que ser artista é botar óculos escuros e dar autógrafa. Não tem nada a ver com isso. A nossa função é socializarmos alguns conceitos, debater com a sociedade, abrir o nosso espaço interno para que outras pessoas possam falar, discutir e, ao mesmo tempo, existir uma troca profunda e necessária. Não podemos nos alienar, de forma alguma. Achar que o artista é uma divindade. O artista não é uma divindade. Pelo contrário. Ele é um ser humano como qualquer outro. E o trabalho do artista tem que ter uma troca constante com o social.

Quando eu vejo alguns colegas meus pensando que ser artista é fazer só a novela, eu fico chocado. Porque é muito mais do que isso. É claro que o reconhecimento vem como consequência de um trabalho que você desenvolve na sua vida. Mas, ao desenvolver esse trabalho, você também tem que ter uma postura verdadeira e direta com o mundo que está em torno de você. O Stanislavsky falava uma coisa linda: se você quer transcender a realidade, você deve vivê-la profundamente. Para ser um artista, não tem que fugir da realidade política, social e econômica do seu país. Você tem que entendê-la, conviver com ela e, ao mesmo tempo, ser um portador dessas idéias num nível superior, que é a sua criação artística. Transcender. Exatamente. Quando eu vejo as pessoas todas fechadas, aparecendo nos castelos em Paris, numa tal de uma revista chamada CARAS eu fico chocado, sabe? Porque não somos artistas para comer em restaurante, de graça, nem para ir para castelo em Paris. Isso pode ser até bom, mas é muito mais do que isso. Eu bato

muito na tecla de que no nosso trabalho de artista existe um labor. É como um ofício mesmo. É como um médico, que entra numa sala de cirurgia. Como um arquiteto, como um jornalista, um professor. Tem que parar com essa briga de egos, de veleidades e de vaidades, porque a arte não está nesse espaço. Ela está no espaço do humano, e o humano é infinito como criação.

É muito pouco você achar que você é artista para ter um holofote no seu rosto, porque isso pouco contribui. Pelo contrário: cega os olhos. É o contrário. Você deve ter uma função mesmo de interagir com o mundo. Até porque não viemos aqui para ser repolho, tomate, chuchu. Viemos aqui para ser muito mais do que isso. E é isso que o artista tem que perceber. É tanto, que tem gente que fica frustrada, como artista, porque não entrou em tal rede de televisão. Como se isso fosse a condição “sine qua non” para ele dizer o que ele pensa sobre o mundo. É uma bobagem ele pensar assim. Porque nesse momento em que estamos falando, aqui, agora, tem grandes artistas no Brasil que nós jamais vamos saber quem são. E que nem por isso são menores do que aqueles que aparecem mais. Nem por isso. Eles também estão construindo um universo interessante. É que nós não os conhecemos. Tudo bem. É não pensar no mundo como uma fogueira de vaidades.

E hoje eu fico preocupado, porque a maioria dos atores entra, por exemplo, nas escolas de teatro – não todos – mas já preocupados com a fama, com o sucesso. E não com o Homem. E aí como é que eu vou resgatar o Humano do humano, num ser humano que na verdade destituiu de si mesmo a possibilidade de ser alguém? De estar com ele? De ter o sopro? Quando Deus criou o homem e a mulher, não dizem que ele soprou? Não tem o “sopro divino”? Ele deu o sopro. É esse sopro que nós precisamos para a criação. As pessoas fizeram o contrário. Elas se fecharam e busca algo que é ilusório. Como criar com o véu de Maio no seu rosto, com a ilusão o tempo todo? Passar a vida inteira fazendo coisas que você nem... e aí, um dia você descobre, você podia ter sido muito mais do que aquilo. Então, o artista precisa destituir-se da ilusão. Ele precisa viver a realidade. Viver a realidade está ligado a você viver o quê? O teu país, do ponto-de-vista político, econômico, social. E isso é importante. Sem ser panfletário também! Sem ser o cara chato que fica andando com a bandeira vermelha do PSOL, ou do PT. Porque o próprio PT, que era a nossa esperança, transformou-se no que é hoje. É meio assim: nós, artistas, não

temos cargos públicos. Nós não somos eleitos a deputados, a presidentes, a prefeitos. Nada disso. Nós temos um compromisso com as nossas ideologias de vida. Com o ser humano, com o próximo. E com a evolução da humanidade, que é muito mais importante. Quando eu vejo alguns colegas ocupando cargos, defendendo alguns partidos é muito triste, porque o partido tem um tempo de votação, de mandato. Nós não temos isso. Você é artista por um mês, dois anos. Você é artista a vida inteira. Você não é uma pessoa hoje, ou amanhã. Você é uma pessoa a vida inteira. Então tem que parar com essa coisa. As nossas ideologias... o nosso compromisso é com o humano. E com condição de vida melhor, não só do ponto-de-vista artístico, mas humano mesmo. E isso eu sinto que falta cada vez mais. Falta cada vez mais e a ignorância é cada vez maior. Tem uma palavra ótima para isso... É uma palavra ótima, porque as pessoas estão cada vez mais... Não é burras, para não parecer pretensão. Porque hoje ficou igual, ficou tudo muito... Está triste, é incrível! Não podemos também... As pessoas não gostam de estudar, de ler, de pesquisar. É tudo muito... limitado. Não é nem essa palavra, mas eu vou lembrar depois.

E o artista não pode entrar nisso. Ele é o porta-voz, o elo entre os homens e os deuses. Antigamente, existia o feiticeiro da tribo - eu sempre falo isso – que ia lá, dançava com aquelas coisas todas. E nós sentávamos ao lado dele, e de certa forma ele estava sendo o mensageiro entre os deuses e os homens. Por isso ele usava aquelas roupas estranhas, bonitas. E nós ficávamos apaixonados. Ele dançava, invocava os deuses, e os deuses “desciam” nele e falavam conosco, os mortais. Hoje não existem mais os feiticeiros das tribos, os xamãs, os grandes... mas existem os artistas. Nós somos os porta-vozes dos deuses para os mortais. E isso de uma forma muito poética. Isso é um Van Gogh. Quando você vê um Van Gogh o quê que é senão um semi-deus? Os artistas são semi-deuses. São eles que conversam com os deuses, e depois conversam com os mortais. Então, é muito bonito que haja muita sinceridade no artista, quando acontece a criação. E muita verdade interna. Porque a única coisa que sobrevive é o humano. Medéia sentia a mesma coisa que uma mulher moderna sente, quando é trocada por uma menina mais nova. Só que a Medéia andava a cavalo, e a mulher moderna anda de avião. Mas as duas sentiam a mesma coisa. E, se você pensar bem, é fantástico isso, não é? O mundo ainda continua o mesmo, do ponto-de-vista humano. E é “louco” se você perceber que o avião super-veloz



está aí, olha a evolução da máquina. E nós não evoluímos muito. A tecnologia, que veio depois, evoluiu muito mais do que nós como pessoas. Continuamos mesquinhos, brigando pelo poder. Matando um ao outro, em nome de Deus. Destruindo o próximo, porque que é mais fácil do que aceitar a mudança, o que está para chegar. Temos que fazer um trabalho constante.

Eu vou encerrar com uma coisa que o budismo fala, que é muito bonita, que é assim: a gente passa essa vida inteira fazendo um grande exercício para sermos um pouco melhores, e para termos um acesso a estados alterados de consciência para ajudar o humano. É isso que é mais importante. É só isso.

O último vôo do flamingo

Rosemary Segurado⁴

A poética política em Mia Couto

Quem voa depois da morte?

É a folha da árvore.

Dito de Tizangara

Em “O último voo do flamingo”, o escritor moçambicano Mia Couto nos proporciona uma reflexão a respeito da relação estreita e tênue entre a arte e a guerra, reconstruindo pela perspectiva literária o período pós-guerra em Moçambique. O romance publicado em 2005 pela Companhia das Letras mantém a ortografia vigente em Moçambique e além da excelente literatura também nos coloca em contato com outra construção lingüística da língua portuguesa.

O início do livro apresenta um enigma a partir do qual se desenrola a história. Soldados estrangeiros, das “forças de paz” explodem no ar e a partir daí se iniciam as investigações para desvendar o mistério. Como explodiam os soldados? Como identificá-los? Corpos explodem e desaparecem no ar, expressam a característica própria do imaginário lusófono, um povo sempre à deriva ou em uma quase-deriva em incessantes processos de desterritorialização.

A narrativa do autor é instigante, repleta de imagens do realismo fantástico latino-americano, atribuídas pelo autor ao período no qual estava proibida a entrada de livros editados em Portugal e a literatura brasileira passou a fazer parte do repertório de Couto. Jorge Amado, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Gabriel Garcia Marques, entre tantos outros que chegaram a Moçambique entre os anos 50 e 60 e, segundo o próprio autor modificaram profundamente o imaginário coletivo do povo moçambicano em um período fundamental de sua história relacionada à construção de uma singularidade própria, não

⁴ Pesquisadora do Neamp e professora de Sociologia da Escola de Sociologia e Política de São Paulo e do Centro Universitário Senac.



mais à imagem da África Angola a qual pertenceu como colônia entre nem tampouco tampouco presa ao domínio português.

Os soldados da ONU que estiveram em missão de paz durante o conflito em Moçambique são a chave de um mistério que abre a narrativa instigante de Couto. Os soldados explodem sem deixar rastros, restando apenas o pênis, que se transforma na peça-chave para as investigações em torno do episódio. As explosões dos soldados demandam uma investigação com a presença de um representante da ONU, o italiano Massimo Risi. A chegada de Risi à vila de Tizangara mobiliza a população que busca compreender o estranho acontecimento.

O mistério leva à cidade imaginária de Tizangara, um oficial italiano da ONU, Massimo Risi, destacado para acompanhar as investigações sobre o caso. A chegada de Risi à vila e o contato com os moradores para solucionar o caso nos revela a singularidade dos personagens acionados por Couto para compor essa narrativa, além de expor as feridas ainda abertas de uma guerra que parece não querer cessar ou não poder cessar.

A narrativa é errática, polifônica e conduz o leitor ao desafio de compreender os mistérios paralelos ao enredo central, cuja presença de personagens dotados de um realismo mágico se faz presente e, às vezes, ganha vida própria e quase autônoma do roteiro inicial. Assim como Risi, o leitor também percebe que para disfrutar o romance é necessário deixar-se levar pela mística africana, repleta de episódios trágicos e ao mesmo tempo poéticos.

A Metáfora dos “soldados-bomba” aborda um grave problema no pós-guerra em Moçambique que é a existências de minas terrestres causadoras de explosões, cujo número de mortos e mutilados é assustador, demonstração de uma guerra que insiste em se manifestar. Após quase três décadas de guerra civil, a história de Moçambique é profundamente marcada por esse conflito que matou milhares de pessoas. Se por um lado, a morte dos soldados mantém a população prisioneira à guerra permanente, por outro, vemos que aspectos da vida cotidiana se mantém vivos em seus personagens singulares e cheios de vitalidade poética.

Aparentemente, o oficial italiano não compreende a língua portuguesa e tem acesso aos fatos pela figura de um tradutor, morador nativo de Tizangara destacado pelo

governo local para acompanhar as pistas que contribuíssem para o esclarecimento da situação. Mas se em um primeiro momento, Risi necessita de um interlocutor para compreender a língua “daquela gente”, posteriormente veremos que ele terá que ir mais além e mergulhar na presença marcante da cultura africana para compreender que existem explicações que se colocam para além das evidências ou provas próprias de um processo investigativo. Há que se entender o imaginário, a subjetividade interdita, para que possa fazer sentido os elementos tão surpreendentes quanto o que envolve a morte dos *soldados de paz*.

Mais surpreendente é compreender a dinâmica política estabelecida após o término dos conflitos com o anúncio do “processo de paz”. Poderíamos dizer que a institucionalização da política é fundamental para a reflexão apontada por Mia Couto. Ele trata de um conflito de poder que produz um hibridismo típico de um pós-guerra. Por ora, aparentemente, a pacificação teria sido vencedora, mas o prolongamento da guerra pode ser verificado, entre outras formas, por uma estratégia bélica característica daquele período que se baseava na instalação de minas subterrâneas que podem explodir anos após terem sido instaladas. Essas minas já provocaram a morte de muitas pessoas, além de ter deixado um contingente de mutilados, vítimas de uma guerra que não cessa com o anúncio oficial do fim da guerra, o que nos remete a Arnaldo Antunes quando diz que “as coisas não tem paz”. Portanto, a guerra continua, porém em outros termos, com outros dispositivos.

Michel Foucault, ao inverter o aforisma de Clausewits nos diz que “a política é a continuação da guerra por outros meios”. No romance de Couto, observamos que essa sentença é o fio condutor que perpassa por toda a história. Soldados explodem misteriosamente após o fim da guerra ou estamos diante de uma guerra sem fim?

A literatura de Mia Couto nos indica o quanto o espaço público não consegue ser controlado pelos processos de paz. Nota-se que o Estado, através das instituições, coloca-se no papel de pacificador dos conflitos sociais, mas não consegue eliminá-los e em muitos sentidos suas ações só fazem insuflar conflitos, aumentar as tensões sociais. A crueldade das estratégias beligerantes se manifesta cotidianamente e faz com que a guerra

assuma muitas formas, múltiplos disfarces, ora de maneira explícita, ora de forma velada. São *guerras particulares*, conforme a reflexão proposta pelo cineasta João Moreira Sales.

Há uma estética da guerra presente no cotidiano através de conflitos que nos colocam a necessidade de pensarmos em novas formas de sociabilidade a partir da qual o conflito não seja sufocado para retornar de formas ainda mais repleta de ressentimentos. É nesse sentido é possível ver a arte como possibilitadora de um processo capaz de sensibilizar os indivíduos a buscarem outra forma de estar no mundo ou como dizia Nietzsche,

A arte como a única força superior contraposta a toda vontade de negação da vida

Essa é uma das reflexões possíveis a partir do romance, no qual também convivem algumas situações aparentemente paradoxais como a presença de processos racionais de uma investigação – daí a presença de Risi e de uma organização transnacional, supostamente neutra para conduzir as buscas de pistas para se chegar ao esclarecimento do caso. Mas também temos uma diversidade de personagens que se tornam essenciais para o desenvolvimento do romance. A prostituta Ana Desqueira, peça chave para o esclarecimento do mistério, Temporina, a velha que ao mesmo tempo expressa a maturidade e a jovialidade, os sinais de duas temporalidades, o feiticeiro Zeca Andorino e Suplício, um homem marcado pela memória de muitas lembranças.

Desse processo, concluímos que a arte ativa essa reflexão necessária e nos indica caminhos para compreender que a dimensão trágica é parte da política, portanto, não pode ser excluída dela por serem indissociáveis. Tragédia, arte e política são inseparáveis, caminham juntas e se afetam entre si, afetando os indivíduos, portanto, não se trata de buscar eliminar o aspecto trágico da experiência humana até mesmo porque o inesperado pode surgir a qualquer momento e implodir – ou explodir – essa lógica, provocando destabilizações e nos demonstrando o esgotamento das estratégias das instituições políticas em tentar conter aquilo que se coloca de forma cada vez mais incontível.

No romance de Couto enquanto tudo isso ocorre, uma das personagens nos ensina que é preciso entoar canções para que os flamingos continuem a empurrar o sol para o outro lado do mundo.

1989: A estrela pop como cabo eleitoral

Alexandre Nobeschi⁵

Resumo: Esse estudo foi realizado com o objetivo de analisar a participação de artistas e personalidades como cabos eleitorais na campanha presidencial de 1989. Foram estudadas somente as campanhas dos candidatos que disputaram o segundo turno, Fernando Collor de Mello e Luiz Inácio Lula da Silva. Uma revisão bibliográfica ajudou na coleta do material sobre o surgimento das “estrelas pop” em uma sociedade de massa e como a classe artística no Brasil possui um histórico de engajamento político. Foram consultadas também obras de outros autores sobre a campanha à Presidência da República. Utilizamos o jornal Folha de S.Paulo para a coleta de informações sobre as adesões de artistas às campanhas eleitorais. Com base nas informações encontradas, concluímos que as personalidades são utilizadas pelo marketing político no fortalecimento da imagem do candidato na mídia e no imaginário do eleitorado, dando maior visibilidade e credibilidade ao pleiteante. Contudo o apoio da “estrela pop” não é decisivo para o sucesso de uma campanha.

Abstract: This study was conducted in order to examine the participation of artists and personalities such as cables election in presidential campaign of 1989. They were only studied the campaigns of candidates who differed the second round, Fernando Collor de Mello and Luiz Inacio Lula da Silva. A literature review helped in the collection of material on the emergence of the "pop star" in a society of mass and the class artistic in Brazil has a history of political engagement. They were also consulted works of other authors on the campaign for presidency. We use the newspaper Folha de S. Paulo for the collection of information on the membership of artists to election campaigns. Based on the information provided, we find that the figures are used by political marketing in strengthening the image of the candidate in the media and in the imagination of the

⁵ Alexandre Nobeschi é jornalista, formado pela Universidade Metodista de São Paulo e com especialização em Jornalismo Político pela PUC-SP.

electorate, giving greater visibility and credibility to candidat. But the support of the "pop star" is not decisive for the success of a campaign.

A estrela pop como cabo eleitoral

A estratégia de utilizar personalidades em campanhas eleitorais é bastante recorrente e não só no Brasil. Em uma sociedade de massa, o marketing político emprega esse instrumento como forma de estreitar a relação entre o candidato e o eleitorado, utilizando, principalmente, artistas com imagem atrelada à televisão, o mais notório veículo de comunicação de uma sociedade de massa.

Os artistas no Brasil começaram a ter uma maior participação política a partir da década de 50, quando profundas modificações ocorreram na sociedade brasileira. O impulso econômico alavancou a indústria do entretenimento, a indústria cultural. O lazer doméstico dava seus primeiros passos e, com ele, o operário poderia destinar mais tempo a distrações como o rádio, os jornais e as revistas e, mais adiante, a televisão. A imprensa, como assinalou Morin, fez com que o leitor/espectador se transmutasse em um grande voyeur.

Dentro dessa espetacularização promovida pelos meios de comunicação estão os personagens chamados pelo autor francês de olimpianos. No presente estudo foram denominados de “estrelas pop”. Na lista de “estrelas pop” estão os artistas, os cantores, os desportistas, sendo que são eles os responsáveis por fazer a ligação entre o real e o fictício no imaginário popular. Morin observou em seus olimpianos uma dupla natureza, fazendo-os circular entre o mundo da projeção e o mundo da identificação. Um processo de mitificação na cultura de massa fez com que se criasse um universo onde a verossimilhança se sobrepusesse à realidade.

A classe artística passou por um período de efervescência e de inovações. A música se renovava com a bossa nova, a canção de protesto e o Tropicalismo; no teatro, surgiam TBC, Arena, Oficina e Opinião; o Cinema Novo colocava o Brasil nas telas. Todas essas transformações ganharam dimensão também por conta do envolvimento político. Emergia nas artes a preocupação com as questões sociais do país. A peça *Eles*

não usam black-tie, de Gianfrancesco Guarnieri, colocou o operariado como protagonista pela primeira vez. Uma dissidência nos músicos bossanovistas deu início à canção de protesto. A turma de Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Nelson Saraceni, entre outros cinemanovistas, buscou uma nova estética cinematográfica para “recuperar a história do Brasil” (Carvalho, in Mascarello: 2006, 291) e tratar de temas como o misticismo religioso, a violência e a escravidão, permeados pelas conquistas de direitos de uma parcela da população brasileira.

A classe artística também foi uma importante unidade combativa contra os órgãos repressores do governo militar. A coerção do Estado na sociedade mobilizava os grupos de artistas e intelectuais em debates e enfrentamentos políticos. A passeata dos Cem Mil, no centro do Rio de Janeiro, por exemplo, contou com vários artistas. Comícios do PCB também eram marcados pelas presenças de cantores da MPB, como Chico Buarque, MPB-4, Vinícius de Moraes, que não tinham uma ligação com o partido, e até Caetano Veloso, crítico da cultura política e da estética do partido. Visada pelo regime militar devido ao seu ativismo político, a classe artística foi sufocada com a promulgação do AI-5, em 1968, tornando a censura e a repressão cada vez mais cerceadoras. Estrangulados pela repressão, os artistas só voltaram ao cenário político na campanha pelas Diretas Já, em 1987, e dois anos mais tarde invadiram as campanhas presidenciais, tornando-se os principais cabos eleitorais dos presidencialistas.

A eleição para a Presidência da República de 1989 foi significativa por diversos motivos. O primeiro deles é o retorno do sufrágio universal para escolher o mandatário do país após o período ditatorial. Em segundo, destacamos o confronto entre candidatos que ansiavam pela mudança no panorama político e econômico e outros que adivinham dos partidos do regime militar. Um terceiro ponto está na “estréia” dos aparatos tecnológicos de mídia que se desenvolveram a partir da instauração do regime. O período em que os militares estiveram no poder foi marcado por uma expansão do setor de telecomunicações com o pressuposto de assegurar a soberania nacional. Na conta desses investimentos, também estava previsto um plano de integração nacional, o que auxiliou na implantação das redes de televisão e, por conseguinte, amplificou o poder dessa mídia eletrônica.



Todavia a implantação desse sistema serviu também como forma de dominação ideológica, baseada nos pilares capitalistas.

De acordo com Rubim, na campanha pelas Diretas Já, em 1984, e na eleição de 1986, os experimentos de uma nova configuração começaram a aparecer, mas somente em 1989 é que se pôde falar em novas configurações políticas. A mídia e o marketing político também entraram nessa contabilidade e foram importantes no processo de transformação por qual passava a sociedade.

Em 1989, a campanha fez experimentações nos planos do marketing político e midiático. A assessoria aos políticos passou pelo seu primeiro grande desafio na era da televisão. Antes disso, as empreitadas dos candidatos, no que concerne ao marketing político no Brasil, eram feitas de forma semi-profissional ou quase inexistente. Para efeito de comparação, utilizamos a análise de Lamounier (1990:15), em que é traçado um paralelo entre as eleições de 1960 e 1989. Segundo o autor, o primeiro ponto a ser destacado é o tamanho do eleitorado. Em 1960, os eleitores somavam 16 milhões (22% da população do país). Do total da população, que beirava os 73 milhões, apenas 30% vivam nas cidades. Já em 1989, o total de eleitores alcançara a marca de 55 milhões (55% do número de habitantes) -a população urbana era maioria (67%). No aspecto mídia, a evolução em quase 30 anos não poderia ser diferente. Em 60, segundo Lamounier, os meios de comunicação não tinham tanta influência sobre o eleitorado. A campanha se fazia, em sua maioria, nas ruas e nas praças, por meio de comícios, passeatas e carreatas. O candidato só era conhecido nos comícios e pela transmissão radiofônica. O horário eleitoral ainda não existia, sendo a propaganda eleitoral divulgada quase somente nos meios impressos de comunicação.

A televisão, em 1989, foi o maior trunfo dos profissionais que assessoravam os políticos. O país possuía 235 emissoras e cerca de 95% da população tinha acesso ao meio informativo. As cenas de comícios, carreatas e mobilizações em prol de determinado candidato, que antes tinham a duração apenas do momento em que aconteciam, com a televisão, invariavelmente eram editadas e transmitidas nos programas eleitorais gratuitos, ganhando maior sobrevida.

A interação entre a tela e a rua marcou a intensidade deste retorno da escolha direta do presidente da República. Essa interação existente entre tela e rua, no entanto, não impediu que, em razoável medida, os acontecimentos políticos gerados na tela não fossem apenas coberturas e ampliações daqueles acontecidos nas ruas. Em suma: não só a tela ganhou centralidade na campanha em relação à rua, como também passou a ser um espaço social (ainda que eletrônico) de produção de fatos político-eleitorais essenciais para a campanha e autonomizados frente aos acontecimentos da rua (Rubim: 2000, p.172).

Na televisão, além da cobertura jornalística diária, os debates promovidos pelas emissoras foram importantes meios difusores da imagem que o candidato tentava construir. Em 1989, a televisão ganhara uma dimensão que jamais havia obtido em uma campanha política. A mídia, aliada às pesquisas de opinião, foi muito mais influente, promovendo alterações no contexto psicológico da campanha.

Fernando Collor de Mello, que utilizou uma assessoria de marketing político mais profissionalizada, obtinha os melhores resultados nas pesquisas de intenção de voto e era retratado como uma espécie de mito em determinados veículos de comunicação. A construção de sua candidatura começou em 1987, quando, durante o horário eleitoral do PJ, Collor apresentou uma proposta moralizante, pregava a reconstrução nacional e mostrava um contraste com a política de José Sarney. Sua juventude, sua boa aparência, sua personalidade despojada e seu discurso modernizante e moralista foram lapidados pela sua equipe de marqueteiros, que transformaram essas características em votos. Os candidatos com maiores chances de competir contra Collor, Leonel Brizola e Luiz Inácio Lula da Silva, por sua vez, utilizaram ferramentas mais rudimentares de marketing político, apostando mais no carisma e no discurso ideológico e radicalizante.

O pleito também trouxe de volta à tona a classe artística, que, devido às perseguições do regime militar, havia diminuído sua participação política. A possibilidade de uma disputa entre esquerda e direita sem cerceamento às liberdades políticas colocou de novo as “estrelas pop” nas campanhas. O ator José Mayer, em entrevista ao jornal Folha de S.Paulo, em 18 de junho de 2006, endossou a importância da participação da classe no pleito. “Há 17 anos, era uma obrigação para a classe artística fazer aquilo. Ou

era Lula ou era [Fernando] Collor. E o pressentimento dos artistas era de que o Collor seria ruim. Foi um pressentimento certo.”

Nenhuma das campanhas políticas pós-redemocratização do país atraíram uma lista tão extensa de personalidades quanto a de 1989, segundo a avaliação de Paulo de Tarso Santos, marqueteiro de Lula naquele pleito, que concedeu entrevista ao autor deste trabalho. De acordo com Santos, um dos fatores que contribuíram para essa intensa participação foi o contexto político da época. O Brasil havia acabado de passar pela campanha das Diretas Já, que mobilizou grande parte da sociedade civil. “Acho que naquele momento, em 1989, havia uma tradição de envolvimento de artistas em lutas políticas anti-ditadura, como as Diretas. Campanhas que representavam uma manifestação contra o regime militar. Depois que isso passou, já não houve tanta participação de artistas.”

Embora Santos aponte as lutas políticas como fator que influenciou no apoio dos candidatos, uma reportagem do jornal Folha de S.Paulo de 26 de junho de 1989 afirmava que os artistas “demonstravam um certo cansaço com a política”. “A maioria ainda está indefinida. Acredita que seu apoio seja de grande influência na opinião pública, mas espera que a ‘campanha’ es quente para escolher”, dizia o texto. Na mesma página, o jornal publicou um quadro os artistas que apoiariam cada candidato. Na lista de Fernando Collor estavam: Cláudia Raia, Alexandre Frota, Mayara Magri e Elba Ramalho. Leonel Brizola teria o apoio de Beth Carvalho, Alceu Valença, Jards Macalé, Moreira da Silva, Jorge Mautner, Nelson Jacobina, João Nogueira. Lima Duarte, Eva Wilma, Carlos Zara, Rita Lee, Toquinho, Arrigo Barnabé e Gianfrancesco Guarnieri apoiaram Mário Covas. O candidato Roberto Freire seria apoiado por Paulinho da Viola, Stephan Nercessian, Gracindo Jr., Naca da Portela, Mario Lago, Joel Barcelos. Na relação de Luiz Inácio Lula da Silva figurariam Betty Faria, José Wilker, Louise Cardoso, Antonio Fagundes, Lucélia Santos, Zezé Mota, Cristina Pereira e Sérgio Mamberti. Na reportagem veiculada pela Folha de S.Paulo, o cantor e compositor Gilberto Gil ratificava a importância dos artistas como cabos eleitorais. “Somos figuras públicas prestigiadas, notórias e polêmicas, com penetração pelo bem e pelo mal.”

Na campanha de 1989, os políticos não desperdiçaram o momento pelo qual passava a classe artística. Conhecedores da ânsia de retorno das “estrelas pop” às campanhas políticas –embora alguns se mostrassem reticentes quanto a declaração de apoio aos pleiteantes–, os candidatos recorreram às personalidades para angariar o apoio popular, a conquista de votos. No primeiro turno, até pelo grande número de candidatos, a adesão da classe artística ficou dividida. Os candidatos da esquerda, Brizola, Lula, Roberto Freire e Mario Covas conseguiram mais representantes da classe artística para apoiar suas campanhas. Collor teve adesões em menor número e aqueles que o fizeram foram questionados pelos colegas. O primeiro turno foi marcado por aparições pontuais dos artistas nas campanhas políticas na televisão, resumindo-se aos comícios e carreatas. Por conta disso, para esta análise foram utilizadas apenas as campanhas do segundo turno dos candidatos Fernando Collor de Mello e Luiz Inácio Lula da Silva, pois representaram o período mais agudo da eleição, o mais bem ilustrativo para este trabalho no que tange ao apoio aos candidatos.

Os presidenciáveis que protagonizaram o segundo turno daquele pleito tiveram ao seu lado em comícios e programas eleitorais atores, principalmente da Rede Globo, e músicos de grande apelo popular.

De acordo com Santos, a idéia, ao levar um artista para a campanha política, é a da transferência de prestígio. Ou seja, é uma tentativa de transferir a credibilidade que determinado artista tem com o público para o candidato. A análise é semelhante à de Chaia, que vê na participação de artistas e personalidades em campanhas eleitorais uma forma de ampliar o eleitorado e criar um sentimento de identificação do eleitorado com o artista. Principalmente se essa personalidade tem sua imagem atrelada à televisão, como aponta Figueiredo:

Numa campanha eleitoral, as grandes mudanças ocorrem em função da televisão, daquilo que é veiculado no horário gratuito. E quase tendo feito tudo em vista a mídia eletrônica. Se existem denúncias contra algum candidato, nos jornais, imediatamente seus adversários as reproduzem na televisão. (Figueiredo, 1994, p.27)

Muitos artistas que se envolveram em campanhas ou manifestações políticas em décadas anteriores figuraram novamente na eleição de 1989. Santos aponta que, no caso do PT, houve adesão dos artistas na campanha, o que diferencia da mera participação em uma propaganda política. Segundo relato do marqueteiro de Lula, a campanha petista contava com poucos recursos e seria impossível pagar o cachê de todas as personalidades que participaram do clip *Lula, lá*. A imprensa noticiou, à época, que 200 artistas se reuniram para a gravação.

Na campanha de Collor, alguns artistas receberam cachês para declarar apoio ao candidato. Uma reportagem publicada na Folha de S.Paulo, em 26 de junho de 1989, afirmava que o PRN, partido de Collor, havia se disposto a bancar as participações de Alexandre Frota, Cláudia Raia, Mayara Magri e Elba Ramalho. “É uma calúnia dizer que ganhei um apartamento de cobertura”, afirmou Cláudia Raia, que negou ter recebido cachê. A cantora Elba Ramalho, por sua vez, declarou abertamente que não iria cantar de graça para o político. “Confesso não estar apoiando Collor por idealismo”, disse a cantora.

A inserção das “estrelas pop” anabolizaram as campanhas. Evidentemente, não é o fator preponderante para decidir a eleição, mas como cabo eleitoral surtem o efeito desejado pelas assessorias dos candidatos. Tomemos como exemplo a campanha petista do segundo turno, quando a classe artística se reuniu para apoiar Lula. No dia 4 dezembro, uma pesquisa do Datafolha indicava que o candidato tinha a preferência de voto de 41% dos eleitores –Collor aparecia com 49%. Um dia depois, no dia 5 de dezembro, foi ao ar no horário político o clip em que cerca de 200 artistas, a maioria da Rede Globo, apareciam cantando o *Lula, lá*. Nova sondagem do instituto de pesquisa, no dia 8 de dezembro, apontou um acréscimo de três pontos percentuais nas intenções de voto em Lula, índice que se manteve em mais duas pesquisas até a data da eleição, em 16 de dezembro. A peça refletiu em um aumento na tendência de voto, mas foi insuficiente para reverter o quadro.

Para Santos, porém, nem os artistas nem mesmo a televisão são capazes de vencer uma eleição. A aposta em trazer uma personalidade para a campanha colabora somente na construção da imagem do candidato, mostrando que determinada “estrela pop” acredita naquele político e que, se ele deposita sua confiança nele, os “eleitores comuns” também

podem acreditar. Mesmo com o grande clamor que provocam no eleitorado, a escolha para um cargo público, conforme demonstraremos, ocorre por uma série de motivos. O voto, segundo alguns estudiosos, passa por sete categorias: voto por motivação ideológica, voto por motivação partidária, voto por identificação pessoal com o candidato, voto orientado por imagens simbólicas, voto por oposição, voto por avaliação de desempenho e voto com expectativa de desempenho ou para a mudança.

O voto por motivação ideológica parte do pressuposto de que o eleitor consegue se posicionar entre esquerda e direita e vota nos candidatos que mais refletem sua posição. Os candidatos que disputaram o segundo turno daquela eleição são bem representativos dessa análise. Lula alinhado ao pensamento de esquerda, com discurso que pregava mudanças econômicas radicais, e Collor, que mantinha seu discurso de um Estado mais enxuto, capitalista e direitista. A dicotomia esquerda e direita, entretanto, esteve presente no primeiro turno também. O grande número de candidatos pode explicar a distensão dos papéis de cada pleiteante, mas somente aqueles com maior expressão conseguiram delinear suas motivações ideológicas. Para Vieira, em 1989, até mesmo os partidos que mantinham vínculo com a ordem política do passado, como o PDT de Leonel Brizola, modernizaram o discurso com inserções neoliberais e cooptaram integrantes do novo sindicalismo. Em revisão de obras sobre as eleições de 1989, percebemos que muitos autores consideraram que os candidatos apresentavam discursos semelhantes e se mantiveram cautelosos quanto aos temas que mais afligiam os eleitores: a corrupção e a economia. Os discursos mais radicalizados foram de Collor e de Lula, que disputaram o segundo turno. O primeiro acreditava numa reforma do Estado, defendia a privatização e a abertura do mercado. O segundo considerava que o maior problema era a gestão do dinheiro público pelo governo e que o Estado deveria propiciar bem-estar aos cidadãos. A posição dos dois principais candidatos ajuda a explicar o fenômeno da votação por motivos ideológicos.

O voto por motivação partidária implica diretamente na preferência partidária dos eleitores e na capacidade que essa tem de direcionar o voto. O senso comum nos mostra que, no Brasil, o voto vai para o candidato e não para o partido. O processo, segundo Vieira, pode ter começado com o esvaziamento do PMDB a partir do fracasso com o

Plano Cruzado no governo Sarney. O partido perdeu a expressividade, se fragmentou e deu impulso para a criação de outros partidos. Os eleitores, por sua vez, seguiram os candidatos que migraram para outras siglas. Na eleição de 1989, o partido já não representava a oposição que fora durante o regime militar, ainda sobre a insígnia de MDB, e, pior que isso, a sigla carregava os sucessivos fracassos econômicos da década de 1980. Por outro lado, o aparecimento do PT como um partido de massa, ligado aos movimentos sociais e a quantidade de pequenos partidos que participaram do pleito corroboraram a expressiva votação no Partido dos Trabalhadores.

Com partidos de pouca expressão na disputa pela Presidência, foi deixado um vácuo para os candidatos que conseguiram projetar suas imagens com mais eficácia. Segundo Vieira, o voto por identificação pessoal com o candidato leva o eleitor a decidir seu voto por meio das características pessoais do pleiteante, sejam elas aparência física, personalidade e outras qualidades para um bom governante. Aqui o marketing político aparece como a principal ferramenta utilizada na construção dessa imagem. A mídia, nesse caso, tem bastante influência, pois pode tornar um candidato mais afável e atraente ao eleitorado ou pode afetar o desempenho de um candidato com revelações sobre sua conduta pessoal e profissional.

No voto por meio de imagens simbólicas alguns autores defendem que os candidatos apelaram ao imaginário popular para conseguir votos. Brizola utilizou um discurso religioso –“a força da luz está sempre em luta contra o reino das trevas” – para se mostrar como o único que poderia salvar o país. Lula encarnou o papel do líder operário revolucionário, que conseguiria reduzir as desigualdades porque o povo estaria representado no poder. Collor, o caso mais emblemático devido ao seu empenho em construir uma imagem de herói, tanto pelo discurso quanto pelas características físicas, apareceu como o “caçador de marajás”, que acabaria com os privilégios dos servidores do Estado. Para Vieira, o que deu uma vantagem a Collor foi a maneira como ele dirigiu seu discurso à população em geral, obtendo apoio em diversas camadas sociais e níveis de educação. Lula e Brizola teriam, segundo a autora, falado apenas com um público específico.

O voto por oposição é aquele em que o eleitor opta por um candidato para que o outro não vença. No primeiro turno de 1989, portanto, o eleitorado que ansiava por mudanças tratou de eliminar aqueles que representavam uma continuidade do velho regime. Lula e Collor, os que mais pregavam mudanças, passaram a figurar como os concorrentes que mais angariariam os votos por oposição. De acordo com Vieira, esse tipo de voto está mais concentrado nos candidatos das extremidades, mais à esquerda ou mais à direita, e pode não explicar uma identificação ideológica com o partido.

O voto por avaliação de desempenho é, para Vieira, a hipótese mais forte para explicar a votação em 1989. O eleitor teria avaliado o governo anterior e decidido se iria permanecer com a mesma forma de governar ou se iria optar pela mudança. Ou seja, assim como Paulo de Tarso Santos avaliou, a campanha de 1989 foi plebiscitária. Na opinião de Santos, saíram vencedoras as forças do velho regime, com a diferença que apresentaram um discurso modernizado. Apesar de Collor ter emergido politicamente enquanto o país era governado pelos militares, seu discurso, assim como o de Lula, era o de necessidade de mudança. Ideologicamente diferentes, o pensamento das duas campanhas convergia para a necessidade da alteração da política econômica.

Essa necessidade de transformação levou autores a considerarem mais uma possibilidade para explicar como os eleitores decidiram seus sufrágios. O voto com expectativa de resultado ou pela mudança é intrínseco à avaliação de determinado governo. O eleitor avalia a política governamental anterior e opta pela continuidade dessa política ou por uma nova maneira de governança. Em sua análise, Vieira sustentou que Collor, Lula e Brizola foram os candidatos que mais se distanciaram dos caminhos políticos percorridos pelos governos anteriores.

A partir dessas análises, podemos observar que na eleição de 1989 uma série de variantes motivou a escolha dos eleitores: o fracasso econômico do governo Sarney e o alto índice de inflação, a prioridade em eliminar da disputa os candidatos que mais se vinculavam aos governos passados e a expectativa de novos rumos para o país. A participação dos artistas como cabos eleitorais foi a maneira que os candidatos encontraram para consolidar esses anseios do eleitorado em torno de seus nomes. Na campanha, eles eram usados como forma de transferir credibilidade ao pleiteante e, ao

mesmo tempo, faziam aparições que vinculavam os oponentes “ao atraso dos governos anteriores”.

A militância da classe artística em xeque

Em eleições subseqüentes, a participação da classe artística perseverou. Em outro caso emblemático, na campanha eleitoral de 2002, a atuação dos artistas provocou grande polêmica em decorrência das declarações de duas atrizes globais: Regina Duarte e Paloma Duarte. No segundo turno em que disputavam o cargo máximo do Executivo José Serra (PSDB) e Lula (PT), Regina Duarte foi ao programa eleitoral de Serra afirmar que tinha medo de uma possível vitória do candidato petista. Em resposta, Paloma Duarte solicitou espaço na propaganda eleitoral do PT para retorquir as declarações da colega de emissora, dizendo que “um candidato que aterroriza a população não merece meu respeito”.

As declarações rapidamente repercutiram na imprensa, uma vez que a campanha de 2002, assim como a de 1989, foi amplamente explorada pelos veículos de comunicação. Em uma comparação com os pleitos de 1994 e 1998, fica evidente o esforço dos meios de comunicação em dar mais visibilidade ao tema. Para Alessandra Aldé, em 1994, com o Plano Real em andamento, a pauta jornalística se dedicou a construir um modelo de presidente que fosse capaz de colocar a economia no eixo, simplificando o debate em torno de assuntos econômicos. Em 1998, a largada para a campanha foi dada quando o Congresso Nacional aprovou a emenda da reeleição de Fernando Henrique Cardoso. “Arrastou-se por uma campanha pouco inspirada, que também se valeu da crise internacional para construir a imagem de Fernando Henrique como condutor confiável.” (Aldé, 2004, p.106). A partir desse *simulacro* de candidato ideal, os meios de comunicação, principalmente a televisão, reduziram seus espaços destinados à cobertura eleitoral. O fato inédito de um presidente-candidato fez desaparecer os debates promovidos pelas emissoras de TV.

Entretanto, quatro anos depois, o que o Brasil viu foi um verdadeiro *boom* na cobertura política. A disputa pela sucessão presidencial começou antes mesmo de ser oficializada no Tribunal Superior Eleitoral. As campanhas se pautavam pelas pesquisas de

opinião, que mostravam um eleitorado descontente, ávido por mudança, assustado com preços e com o desemprego (Idem). Com esse pano de fundo, o candidato do PT, Luiz Inácio Lula da Silva, se consolidou na dianteira das pesquisas de opinião. O segundo lugar na preferência do eleitorado variou de Roseana Sarney, que não concorreu ao Executivo nacional, a José Serra, candidato tucano que foi ao segundo turno contra Lula.

As oscilações dos candidatos em pesquisas eleitorais se confirmariam como fatos suficientes para abastecer os meios de comunicação para a cobertura política. Mas a intenção naquele ano era explorar ao máximo o tema da campanha na pauta jornalística. Os debates na televisão foram retomados, e os jornais realizaram sabatinas com os presidentiáveis. Até mesmo a divulgação da agenda dos candidatos foi bastante utilizada durante todo o período eleitoral. De acordo com Fausto Neto, o repentino interesse da mídia em oferecer uma extensa cobertura das eleições de 2002, ao contrário do que ocorreu em 1998, se deve à preocupação que esse setor tinha em apresentar os demais pleiteantes ao cargo máximo do Executivo, já que Lula despontava na liderança de todas as pesquisas com o eleitorado. Em 1998, quando Fernando Henrique Cardoso disputou a reeleição e se mantinha em primeiro lugar nas pesquisas, a mídia fez uma cobertura bem mais limitada, afinal, ele era apresentado como o candidato ideal para manter o país nos rumos da estabilidade política e econômica (Fausto Neto, 2003, p.74).

Nesse contexto, a aparição de “estrelas pop” se mostrou mais uma estratégia do marketing para que os candidatos desancassem seus concorrentes, como ocorreu com a participação de Regina Duarte no programa eleitoral de Serra. A atriz se dizia temerosa de uma eventual vitória petista. Com a declaração, houve uma manifestação imediata da atriz Paloma Duarte, que defendeu Lula no horário eleitoral, e uma série de ataques à posição de Regina, que os configurou como patrulhamento ideológico.

Em 2006, uma mini-reforma política restringiu a participação dos artistas na campanha eleitoral. Entre os itens da nova norma eleitoral figuravam a proibição dos artistas, o veto à distribuição de “santinhos”, camisetas e outros brindes, showmícios com a participação remunerada ou não de artistas. A decisão de alterar as regras do jogo ocorreu após o escândalo do “mensalão” em 2005, em que deputados foram acusados de receber dinheiro em troca de apoio em votações de temas importantes para o Executivo e

da suspeita de que esse dinheiro era usado em caixa-dois de campanhas eleitorais. O escândalo, que atingiu o núcleo do governo de Luiz Inácio Lula da Silva, eleito em 2002, causou uma frustração em alguns setores que historicamente apoiaram o Partido dos Trabalhadores. A classe artística foi um deles e o resultado desse escândalo se refletiu em um distanciamento das personalidades na questão política.

Em reportagem publicada pela Folha de S.Paulo, em 18 de junho de 2006, alguns artistas que apoiaram Lula em 1989 e apareceram no clip *Lula, lá* evitavam comentar sobre o tema eleições. José Mayer, por exemplo, questionado sobre sua participação na campanha petista, afirmou que não gostaria de tratar do assunto, que era coisa do passado. O ator, porém, mostrou convicção ao dizer que a classe artística acreditava que Lula era a melhor opção para aquele momento. Na pergunta seguinte, em que era indagado sobre qual era o seu candidato em 2006, Mayer desconversou: “Olha querida, já estão me chamando para a gravação”.

Considerações finais

Sendo por adesão espontânea ou por “ativismo” mediante pagamento de cachê, os artistas são os mais disputados e influentes cabos eleitorais. Para os políticos, conquistar o apoio de determinados artistas pode trazer três benefícios imediatos: o primeiro é o de adquirir a confiança de uma pessoa prestigiada; o segundo é o da transferência da credibilidade do artista ao político; e o terceiro ponto está na inserção do candidato nos meios de comunicação, uma vez que a declaração de apoio a um candidato é trabalhada com destaque nos veículos de comunicação. Ao anuir em participar da campanha de um candidato e depositar sua confiança nele, o artista transmite aos seus fãs a imagem de que aquele pleiteante é a pessoa certa para o cargo pleiteado. Se o artista anuncia voto em determinado candidato, é porque aquele candidato é confiável e está apto para a posição. Ou seja, quanto mais influência esse artista tiver sobre o público, maiores são as chances de o candidato obter bons resultados. A mesma relação se aplica aos meios de comunicação: quanto mais prestigiado é o artista, mais repercussão sua declaração terá nos veículos informativos.

Se por um lado a popularidade e a respeitabilidade advindas do apoio das “estrelas pop” asseguram a construção de uma imagem mais consistente ao candidato e dão a ele a possibilidade de angariar um maior número de votos, por outro lado é pouco provável que somente com isso ele possa faturar uma eleição. Na eleição de 1989, essa tese pode ser facilmente comprovada ao observarmos a campanha do candidato petista, Luiz Inácio Lula da Silva. Com ampla maioria das personalidades nacionais postadas ao seu lado, o candidato não conseguiu superar Fernando Collor de Mello, que obteve um apoio em menor escala e durante o segundo turno ainda perdeu adesões, como a cantora Elba Ramalho. A vitória de Collor tão pouco pode ser creditada à participação dos artistas. Collor foi retratado pelos meios de comunicação como herói, “caçador de marajás” e protetor dos descamisados. Ao mesmo tempo, investia contra Lula, utilizando, por exemplo, o depoimento de Miriam Cordeiro, ex-namorada de Lula que teria afirmado no programa eleitoral de Collor que o petista havia pedido a ela que abortasse. Collor espalhou também boatos de que Lula fecharia igrejas evangélicas e colocaria pobres para morar nas casas da classe média. O discurso do medo, moralizante e neoliberal sobrepujou o discurso petista, que pregava o não-pagamento dos juros da dívida externa, a mudança na gestão estatal e mais atenção às classes menos favorecidas.

Referências bibliográficas

- ALDÉ, Alessandra. 2004. *As eleições de 2002 nos jornais*. In. RUBIM, Antonio Albino C. (Org.). *Eleições presidenciais em 2002 no Brasil: ensaios sobre mídia, cultura e política*. 1ª ed. Hacker, São Paulo.
- CHAIA, Vera. 2004. *Eleições no Brasil: o ‘medo’ como estratégia política*. In. RUBIM, Antonio Albino C. (Org.). *Eleições presidenciais em 2002 no Brasil: ensaios sobre mídia, cultura e política*. 1ª ed. Hacker, São Paulo.
- FAUSTO NETO, Antonio. 2003. *Entre os cruzamentos de sentidos*. In. FAUSTO NETO, Antonio; VERÓN, Eliseu. *Lula presidente: televisão e política na campanha eleitoral*. 1ª ed. Hacker. São Paulo.



- FIGUEIREDO, Rubens. 1994. *O que é marketing político*. 1ªed. Brasiliense. São Paulo.
- LAMOUNIER, Bolívar.1990. *De Geisel a Collor: o balanço da transição*. Sumaré. São Paulo.
- MORIN, Edgar. 1977. *Cultura de massas no século XX – O Espírito do Tempo I – Neurose*. 4ª edição. Forense-Universitária. Rio de Janeiro.
- RUBIM, Antonio Canelas. 2004. *Eleições presidenciais em 2002 no Brasil: ensaios sobre mídia, cultura e política*. Hacker, São Paulo.
- SÁ, Nelson. 2002. *O terror de Regina*. Folha de S.Paulo (15/10/2002).
- SOARES, Murilo César. 1995. *Construindo o significado do voto: retórica da propaganda política na televisão*. Tese de doutorado em Comunicação pela Universidade de São Paulo.
- VENTURA, Zuenir. 1998. *1968: O ano que não terminou*. Nova fronteira. Rio de Janeiro.
- VIEIRA, Soraia Marcelino. 2006. *A eleição do futuro: 1989 votando para mudar*. Dissertação de mestrado, curso de pós-graduação em Ciência Política da Universidade Federal Fluminense.

Jornal e sites

- Folha de S.Paulo**, 20/5/1989. p. A8
_____, 26/6/1989. p.A8
_____, 26/11/1989. p.A3
_____, 28/11/1989. p. B1
_____, 29/11/1989. p. B3
_____, 1º de dezembro de 1989. p. B7
_____, 7/12/1989. p.B 4
_____, 7/12/1989. p. B5
_____, 18/6/2006. p.E2



www.cpdoc.fgv.br/comum/htm/index.htm, acessado em 15/03/2007

www.cpdoc.fgv.br/O Brasil de JK, acessado em 25/4/2007

<http://ubista.ubi.pt/~comum/sousa-helena-time-life-sopcom.htm>, acessado 10/7/2007

www.perseuabramo.org.br, extraído em 14/07/2006

www.youtube.com/watch?v=tVAPdnN0VxU, acessado em 28/7/2007

<http://datafolha.folha.uol.com.br>, acessado nos dias 10, 11 e 14 de agosto de 2007

http://www.geocities.com/altafidelidade/trop_cont.htm

www.tse.gov.br, acessado em 20/9/2007



Reflexão sobre o cinema feito hoje no Brasil

Ana Maria Giannasi⁶

Resumo: Reflexões sobre a atual produção de filmes de longa metragem no Brasil.

Abstract: Considering to produce films in Brazil today.

Jean-Claude Bernardet inicia seu livro “Historiografia clássica do cinema brasileiro” com a seguinte frase: “*O cinema brasileiro nasceu a 19 de junho de 1898*” (Bernardet, 2004, p. 17). Refere-se à primeira filmagem feita no Brasil e apresenta a certidão de nascimento dada pela maioria dos historiadores, observando que alguns deles levantaram dados de possíveis filmagens anteriores, sem, contudo, apresentarem provas que coloquem essa data em cheque.

O autor dessa primeira filmagem, Alfredo Segreto, trabalhava para seu irmão, Paschoal Segreto, imigrante italiano e dono de uma próspera casa de espetáculos de diversão, onde eram apresentados os mais variados gêneros de peças teatrais, concertos e, também, onde eram exibidos pequenos filmes sem enredo, chamados na época de “vistas animadas”, trazidos da França e de outros países da Europa.

Sediados no Rio de Janeiro, os Segreto promoviam as projeções dos filmetes estrangeiros desde julho de 1896, porém em seções esporádicas. Mesmo assim, a projeção de filmes curtos e sem enredo mostrava ser um negócio bastante rentável e, por isso, o empresário enviou o irmão à Europa com a missão de trazer para o Brasil uma câmera de filmar e negativos virgens. Ao entrar no país pela Baía da Guanabara, ainda em território francês, pois estava a bordo do paquete Brésil, Alfredo, de origem italiana, filmou cenas de sua entrada no porto do Rio de Janeiro com a câmera e negativos recém-comprados.

⁶ Ana Maria Giannasi Atualmente é coordenadora do curso de Bacharelado em Audiovisual do Centro Universitário Senac. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Administração e Produção de Filmes e Audiovisuais. Mestrado defendido na ECA-USP, em 10/05/2007, Área de Concentração: Teoria e Pesquisa em Comunicação, Linha de Pesquisa: Técnicas e Poéticas da Comunicação.
E-mail: ana.mgiannasi@sp.senac.br

Essas imagens nunca foram vistas, pois um incêndio destruiu a sala de espetáculos dos Segreto antes de sua primeira exibição. E assim começou a história do cinema brasileiro.

Não deixa de ser significativo o fato do cinema brasileiro começar justamente com a iniciativa de empresários imigrantes, proprietários de salas exibidoras de filmes estrangeiros, que, ao perceberem a rentabilidade trazida pela novidade da imagem em movimento, trataram de montar suas próprias companhias produtoras de filmes, importando equipamentos e materiais. Tão significativo também é o fato de que, em outros países, as datas que marcam o nascimento de suas cinematografias foram os dias que as primeiras exibições públicas aconteceram. No Brasil, ao contrário, escolhemos o dia de uma suposta primeira filmagem. Vale ressaltar que esses fatos não são banais. Como explicitarei adiante, as questões que envolvem a exibição de filmes no Brasil sempre foram determinantes na construção de nossa cinematografia.

A história do cinema brasileiro mostra movimentos cíclicos que começaram por conta de algum estímulo (uma lei, por exemplo); tiveram um momento de aquecimento e auge, e terminaram por problemas que não foram solucionados naquele período. A maioria dos pesquisadores apresenta os ciclos organizados em ordem cronológica. Outros apontam questões estéticas, artísticas ou políticas como características que correlaciona filmes a um determinado ciclo. Ao estudar esses filmes, identifico que uma das características que os agrupam vem, também, da maneira semelhante que suas produções são realizadas, isto é, os filmes do mesmo ciclo possuem uma forma comum de produção.

Aqui neste artigo, proponho uma reflexão sobre a atual produção cinematográfica brasileira. Gostaria de fazê-la a partir de características do passado que identifico no presente. Por isso, apresento a seguir um resumo dos principais ciclos do cinema nacional, destacando a figura do produtor⁷, que com sua atuação, traz informações importantes sobre cada ciclo.

Ciclo da Belle Époque (de 1896 a 1912)

⁷ Considerarei a definição de produtor aquela que o coloca como o detentor do direito patrimonial da obra, sendo o responsável pelos investimentos necessários à sua produção, colocando dinheiro próprio ou representando um grupo de investidores, correndo os riscos na comercialização do filme e arcando com seus prejuízos em caso de insucesso.



produtores: Donos das salas de espetáculos (exibidores).

início: Quando importaram equipamentos e materiais e começaram suas próprias produções.

auge: Depois da inauguração da primeira usina geradora de energia elétrica no Rio de Janeiro (1907).

declínio: A partir de missões comerciais norte-americanas que ofereciam seu produto a vários donos de salas exibidoras e a um custo muito menor que o similar nacional.

Ciclo das chanchadas (de 1933 a 1960)

produtores: Donos dos grandes estúdios, inspirados no modelo do Star System norte-americano.

início: Década de 30 com investimentos de iniciativa privada.

auge: Logo depois da entrada do Grupo Severiano Ribeiro⁸ na sociedade acionária da Atlântida Cinematográfica (1941).

declínio: Vários fatores influenciaram o encerramento do ciclo. Os principais: O surgimento e fortalecimento da televisão; a falência do modelo norte-americano dos grandes estúdios e o esgotamento de uma fórmula que utilizava a mesma linha narrativa em todos os filmes (paródia aliada a canções de apelo popular).

Ciclo da Vera Cruz (de 1950 a 1954)

produtores: Prósperos industriais imigrantes estabelecidos em São Paulo.

início: Ao construírem seus próprios estúdios.

auge: Em seu terceiro ano de existência e com um portfólio de 18 longas terminados (1953).

declínio: Falência por conta de alto endividamento para pagar seus custos de produção, sem conseguir recuperá-los com os lucros da bilheteria⁹.

Ciclo do cinema educativo (1930-1945)

⁸ Nessa época, o Grupo Severiano Ribeiro já estava consolidado como um dos maiores conglomerados de salas exibidoras de filmes do país.

⁹ Mesmo filmes de grande êxito de público como “O Cangaceiro”, distribuído pela Columbia, não salvou a Vera Cruz da falência, pois, por conta de seu endividamento, havia vendido seus filmes às distribuidoras norte-americanas por valores irrisórios.



produtores: Órgãos governamentais ligados ao Governo de Getúlio Vargas.

início: Criação do INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo), presidido por Humberto Mauro.

auge: Recrudescimento do Estado Novo.

final: Fim do Estado Novo e criação da Fundação Roquette Pinto.

Ciclo do Cinema Novo (1955-1975)

produtores: Realizadores.

início: A partir da atuação conjunta de cineastas de uma nova geração, influenciados pelo cinema europeu (particularmente pela França).

auge: A partir da fundação do INC (Instituto Nacional de Cinema) em 1966.

final: Com a desativação do INC e fortalecimento da Embrafilme.

Ciclo das pornochanchadas (1970-1990)

produtores: Donos de salas de cinema populares (exibidores) em parceria com distribuidores.

início: A partir de ação do INC, que normatizou a cota de tela e montou um sistema de fiscalização eficiente.

auge: A partir de 1975, quando esses filmes se beneficiaram do Prêmio Adicional de Bilheteria, instituído anteriormente pelo INC.

final: Com o fortalecimento da Embrafilme Distribuidora, que além de absorver o Prêmio Adicional de Bilheteria, monopolizou a distribuição de filmes no Brasil, provocando o fechamento das pequenas distribuidoras, parceiras constantes na produção de pornochanchadas.

Ciclo da Embrafilme (1969-1990)

produtores: Estado.

início: Através do Decreto-Lei nº 862, de 12 de setembro de 1969.



auge: Com a fundação da Embrafilme Distribuidora, o Estado controlou produção, distribuição e exibição dos filmes produzidos por ela.

final: Em 1990, com a Lei nº 8.029, de 12 de abril de 1990, assinada por Fernando Collor de Mello, logo após sua posse com Presidente da República.

Ciclo da Retomada (1992– até hoje)

produtores: Realizadores independentes / Investidores.

início: Publicação e operacionalização das Leis Rouanet (1991) e do Audiovisual (1993).

auge: ainda em processo.

O cinema de hoje – breve resumo

Com a extinção da Embrafilme e durante o Governo Collor (de 1991 a 1993), nenhum longa metragem brasileiro de ficção foi produzido (Almeida e Butcher, 2003, p. 24). No final da década de 80, a média de público do filme brasileiro chegava a vinte milhões de espectadores por ano. Em 1992, o número de espectadores foi de 32 mil. (Almeida e Butcher, 2003, p. 13). Em 1992, apenas três títulos brasileiros que ainda estavam inéditos foram lançados no mercado exibidor (Almeida & Butcher, 2003, p. 26).

A implantação de uma política econômica neoliberal praticada a partir do Governo Collor e vigente até os dias de hoje tem no mercado o referencial para a produção de bens industrializados. Dentro dessa política, o risco da produção fica com o produtor e tira do Estado qualquer outra responsabilidade. É dessa forma que a indústria cinematográfica tem que reorganizar sua produção e é dentro do parâmetro da livre iniciativa que a produção cinematográfica é revitalizada com a elaboração de duas leis a partir de 1991: Lei Rouanet e Lei do Audiovisual¹⁰. Estas leis estão baseadas nos princípios de renúncia fiscal, que é um mecanismo onde o Estado deixa de arrecadar determinada porcentagem de impostos em favor da produção de filmes. O repasse do dinheiro do imposto é feito pelo contribuinte e não pelo governo. O produtor, que agora faz parte do grupo de realizadores, depois de credenciado no Ministério da Cultura, apresenta seu projeto a uma

¹⁰ Lei Rouanet – Lei nº 8.313/91 e Lei do Audiovisual – Lei nº 8.685/93.



empresa ou a uma pessoa que tem imposto de renda a pagar. O investidor pode, então a seu critério, destinar parte de seu imposto a pagar ao patrocínio de uma produção cinematográfica.

Logo depois que as leis de incentivos passaram a vigorar, a produção de filmes encontrou um ambiente favorável à realização e, de 1994 a 1998, novos títulos ficam prontos em ritmo acelerado. Porém, essa produção não consegue encontrar seu circuito comercial. Nem a fundação da Riofilme¹¹ possibilita o escoamento da produção. As empresas que investiram por pretenderem aliar seu nome a um marketing cultural recuam e há um princípio de crise. Nesse período, algumas ações governamentais paliativas ajudam a contornar o evidente esgotamento desse modelo:

Criação da Ancine: A Agência Nacional de Cinema foi criada em 2000, vinculada ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior e com a perspectiva de possibilitar a implantação, desenvolvimento e fortalecimento da indústria cinematográfica brasileira. Depois de dois anos, e com a evidente dicotomia entre “cinema indústria” versus “cinema cultura”, a agência foi transferida definitivamente para o Ministério da Cultura e cumpre o papel de fiscalização e regulamentação do setor cinematográfico.

Cota de tela: Desde 1996, o Ministério da Cultura consegue fazer valer a Lei de Obrigatoriedade de Exibição de Filmes Nacionais através das cotas de tela para filmes nacionais. A fiscalização da Ancine possibilita que filmes nacionais cheguem às salas de cinema.

¹¹ A Riofilme – Distribuidora de Filmes é uma estatal ligada à Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Foi fundada a partir de negociações dos cineastas cariocas com o poder público municipal para amenizar a vacância deixada pela Embrafilme Distribuidora. Logo ela seria procurada pelos produtores de todo o Brasil, mas ela não tem fôlego para colocar os títulos nacionais na cadeia de exibição nacional.

Nova redação do Art. 3º da Lei do Audiovisual¹²: Com a revisão do Artigo 3º da Lei do Audiovisual (em 2000), que concede benefícios fiscais, às empresas ligadas ao mercado audiovisual com sede em outros países e que pagam o imposto de renda sobre sua remessa de lucros, os distribuidores passam a investir na produção nacional. Assim, distribuidores internacionais, organizados em torno da MPA–AL¹³ e passam a exibir filmes patrocinados por eles. A tabela abaixo¹⁴ traz um resumo do número de filmes nacionais que receberam investimentos através do Art. 3º:

<i>ano</i>	<i>nº de filmes incentivados através do Art. 3º que foram lançados nos cinemas</i>
1996	3
1997	4
1998	3
1999	4
2000	11
2001	10
2002	4
2003	16
2004	16
2005	15
2006	12
2007	16
2008	4

¹² Diz o Art. 3º da Lei do Audiovisual: “Os contribuintes do Imposto de Renda incidente nos termos do Art. 13º do Decreto-Lei nº 1.089, de 1970, alterado pelo art. 2º desta Lei, poderão beneficiar-se de abatimento de 70% (setenta por cento) do imposto devido, desde que invistam no desenvolvimento de projetos de produção de obras cinematográficas brasileiras de longa metragem de produção independente, e na co-produção de telefilmes e minisséries brasileiros de produção independente e de obras cinematográficas brasileiras de produção independente. (Redação dada pela Lei nº 10.454, de 13.5.2002)”.

Diz o Art. 2º da Lei do Audiovisual que modificou o Art. 13º do Decreto-Lei nº 1.089, de 1970: “As importâncias pagas, creditadas, empregadas, remetidas ou entregues aos produtores, distribuidores ou intermediários no exterior, como rendimentos decorrentes da exploração de obras audiovisuais estrangeiras em todo o território nacional, ou por sua aquisição ou importação a preço fixo, ficam sujeitas ao imposto de 25% na fonte.”

¹³ A Motion Picture Association – Latin American Regional Office representa as seguintes distribuidoras: Warner, Paramount, 20th Century Fox, Sony–Columbia, Universal e Buena Vista.

¹⁴ Dados colhidos no site da MPA: http://www.mpaal.org.br/br/coprod_brasil.htm, último acesso em 15/04/2008.

Mesmo assim, o uso do Art. 3º só é mais efetivo a partir de 2003 quando a Globo Filmes e a Rede Globo de Televisão se engajam na produção, co-produção e / ou no patrocínio dos filmes produzidos, a partir de 2003. Em 2007, dos 17 títulos distribuídos pela MPA, 50% deles tem engajamento da rede de televisão.

Mudanças na operação das duas leis: Algumas mudanças estão sendo feitas ao longo dos anos, mas, nessa época, duas são bem significativas. A primeira refere-se à incorporação dos itens comercialização, lançamento e distribuição ao orçamento total a ser incentivado. Antes só era considerado o orçamento de produção. E a segunda mudança diz respeito à contrapartida do produtor. Antes, ele arcava com 20% do orçamento de produção e só podia incentivar 80% de seu orçamento. Agora, ele arca com apenas 5% do orçamento total (produção, lançamento, comercialização e distribuição). Com essas mudanças, o filme chega às telas com 95% de sua produção, comercialização e distribuição pagos com dinheiro incentivado.

A produção do “ciclo da retomada” pode ser resumida da seguinte forma: até o ano de 1998 o volume da produção aumentou. Tanto a Ancine como a Filme B não disponibilizaram o número de filmes prontos ou que esperam seu lançamento, ou que foram lançados em circuitos alternativos ou, ainda, simplesmente não foram lançados, mas, os dados disponíveis são muito significativos. A Ancine publicou em seu site um relatório¹⁵, datado de 31/12/2005, que mostra o desenvolvimento de 689 projetos cinematográficos autorizados a captar recursos através das leis de incentivos durante o ano de 2005. Do total, 351 projetos não possuíam valores captados e 50 apresentaram alguns recursos captados, mas não concluíram a captação e 110 estavam prontos. Os outros estavam em fase de finalização¹⁶.

¹⁵ Dados tirados do Relatório de Projetos Ativos, p. 5 – 6 – 7, último acesso ao site em 04/11/2007. http://www.ancine.gov.br/media/Relatorio_Projetos_Ativos_2005.pdf

¹⁶ É certo que os produtores têm dois anos de prazo para realizar a captação, prorrogáveis em mais dois anos. Os relatórios da Ancine não apontam as datas limites de cada projeto.

Os dados das distribuidoras e exibidoras mostram que os produtores nacionais colocam 30 filmes, em média, no mercado exibidor. E essa é uma tendência que se mantém há 7 anos.

Grosso modo, se, em 2005 a Ancine colocou em relatório que 110 filmes estavam prontos em 2005 e foram lançados 30, podemos deduzir que quase 80 filmes ficaram sem exibição nesse ano.

Mesmo que os dados apresentem algumas imprecisões, eles conseguem mostrar uma realidade que os cineastas da retomada percebem e que Hector Babenco, em depoimento à Lúcia Nagib, expressa de forma sintética:

“Há uma distorção absurda criada no Brasil: todo diretor se transforma em seu próprio produtor, você é obrigado a ser a puta e o cafetão ao mesmo tempo. [...] O cinema brasileiro atual está nesse tripé: Um roteiro para aprovar na Lei, um captador e o Adhemar de Oliveira¹⁷ para exibir no Espaço Unibanco de Cinema. Só que o Adhemar não tem condições de dar vazão a todos os filmes. E você faz um produto industrial para passar em quatro salas de cinema?” (Nagib, 2002, p. 81).

Desafios para o cinema brasileiro

Quinze anos após a publicação de leis que possibilitaram a retomada da produção cinematográfica, o momento é de impasse. Algumas políticas governamentais têm garantido uma média de lançamentos de 30 filmes anuais. Esse número de filmes tem se mantido constante graças a algumas ações governamentais. A mudança de redação no Artigo 3º é um exemplo que fez as distribuidoras se aproximarem da produção nacional. Mas, ao que tudo indica, o momento pode ser de estagnação ou de esgotamento do modelo adotado. E retomamos, então, a idéia inicial de que mais um ciclo se encerra.

¹⁷ Adhemar de Oliveira, um exibidor independente que só pôde começar a operar de forma mais eficaz depois do surgimento das duas leis de incentivos fiscais. Ele fez uma bem-sucedida parceria com o Unibanco e revitalizou um cinema de rua de São Paulo, mas já dentro de um conceito de Multiplex. Promoveu uma reforma que transformou uma única sala de exibição em 3 salas menores. Hoje investe na abertura de outros multiplex voltados para filmes diferenciados. É o exibidor que mais lança filmes nacionais.

Uma polêmica envolvendo Luís Carlos Barreto e Toni Venturi¹⁸ pode suscitar algumas reflexões sobre a produção de filmes hoje. Em uma mesma reportagem¹⁹, Barreto e Venturi expõem seus pontos de vista: O primeiro acredita que os recursos estão sendo cada vez mais pulverizados por diversos projetos e cada um deles pega uma cota ínfima que traz dificuldades na produção e na comercialização. Para Barreto, é preferível que as salas de cinema exibam 5 filmes blockbusters brasileiros por ano em vez de termos mais de 50 projetos dividindo os recursos. Isso só enfraquece a indústria do cinema brasileiro, segundo o produtor.

Ao contrário, Venturi defende a diversidade e a descentralização como o maior ganho proporcionado por estas leis, além de possibilitar a abertura do mercado de trabalho aos jovens cineastas.

Essa é uma polêmica que destaco por considerar ser esse o ponto de partida do desafio que o cinema brasileiro terá de enfrentar a partir de agora.

Pontuando o que está embutido na fala dos cineastas:

- Não há questionamento dos cineastas sobre a interferência do Estado, tanto na produção como na distribuição e exibição. A discordância está no como ele deve interferir. Barreto sugere uma interferência maior quando pede a eleição de cinco grandes projetos para capitalizar os recursos disponíveis.
- Ambos falam da conquista de um mercado inacessível até o momento. Enquanto um acredita que a concentração do público é a melhor saída, o outro acredita que somente a oferta de grande quantidade de títulos é que forçará a entrada do filme brasileiro no mercado exibidor.

Durante o seminário “Tendências e Perspectivas do Negócio Audiovisual”²⁰, Carlos Augusto Calil, participante da Mesa que debatia o tema “Diagnóstico do

¹⁸ Na época, presidente da APACI – Associação Paulista de Cineastas.

¹⁹ Patrícia Villalba em artigo para o jornal O Estado de S. Paulo, 18/12/04: "Ancinav, Fla-Flu do cinema", <http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.asp?cod=308ASP006>

²⁰ Seminário promovido pelo Departamento de Cinema, Rádio e TV da ECA – USP, Departamento de Cinema da FAAP, Departamento de Artes da UFSCAR, ABPITV, Pró – Reitoria de Cultura e Extensão da USP, CIBA – CILITEC, MPA e Consulado Geral da França e realizado em São Paulo (Auditório da FAAP) de 15 a 18 de agosto de 2005.

Mercado”, fez o contraponto entre essas duas visões expondo a questão da estagnação e falta de penetração do filme brasileiro nas salas de exibição de uma outra forma. Segundo Calil, a produção cinematográfica está fadada à falência, pois a utilização de leis de incentivos fiscais e de reserva de mercado gera desperdício sem resolver a questão do financiamento e do acesso. À medida que os filmes prontos chegam praticamente pagos às telas, sem a necessidade de lucros, o que justifica esse procedimento é o volume de capitais movimentados durante a fase de captação. Está criada, portanto, uma indústria paralela especializada na feitura de projetos e na captação de recursos.

O problema levantado por Calil se traduz nos números apresentados. Quantos desses projetos, com captação parcial serão finalizados e conseguirão chegar às telas?

Os dados apontam que tanto a pulverização como a concentração de recursos não resolvem as questões de acessibilidade do público à obra cinematográfica. Além disso, um filme de baixo custo (na pulverização sugerida por Venturi) tem poucas chances de alcançar um número expressivo de espectadores, pois não tem dinheiro para a feitura de muitas cópias dentro do modelo de exibição adotado pelos Multiplex²¹. Isto não interessa a empresas que usam essas leis como meio de marketing cultural. Então, ele precisará de um maior investimento para lançar seu filme com um número de cópias suficientes para atingir um grande público e, conseqüentemente, deixará de ser um filme de baixo custo. Por outro lado, o produtor de filmes com orçamentos mais altos precisa ter em sua carteira de clientes um “pool” de empresas para poder fechar todo o seu orçamento. Nesse caso, o produtor demora muito na captação dos recursos, e a produção do filme pode levar mais de 2 anos para se concretizar. Isso também não interessa ao investidor.

Mais um desafio para o cinema brasileiro vem com a utilização cada vez mais freqüente das tecnologias digitais na produção cinematográfica. A década de 1990 trouxe uma revolução tecnológica sem precedentes na história do entretenimento. O uso de equipamentos digitais de gravação e reprodução de som e imagem possibilita alternativas como a exibição digital, que vai eliminar os custos das cópias em 35 MM. Este é um processo irreversível. Os cinemas receberão por satélite imagens e sons codificados.

²¹ Os Multiplex, hoje adotados por praticamente toda a rede de exibição, trouxeram o conceito da alta rotatividade de títulos e de muitas salas concentradas em um único lugar.



Segundo Steve Solot, presidente da MPA–AL, também presente no Seminário “Tendências e perspectivas do negócio audiovisual”, a tecnologia desenvolvida pela indústria norte–americana é aquela que será implantada em salas Multiplex. A codificação digital para a transmissão por satélite é extremamente complexa e cara e isso pode dificultar ainda mais o acesso dos filmes nacionais às salas de exibição.

Ao mesmo tempo, a empresa brasileira Rain desenvolve uma tecnologia de exibição digital com custos mais acessíveis que a tecnologia norte–americana, com um bom padrão de qualidade e um modelo de negócios baseado na publicidade que antecede a exibição dos filmes. Ela já opera em mais de 100 salas e se não houver a imposição do modelo norte–americano de exibição, ela poderá se tornar uma alternativa à produção nacional. Mas, a opção pela exibição digital é uma decisão que depende de um projeto político que se sobrepõe às questões econômicas. A tecnologia que está sendo desenvolvida pelos norte–americanos com o intuito de coibir a cópia não autorizada (a pirataria) deverá vir com atrativos como, por exemplo, a excelência de um padrão visual impossível de ser repetida pelos brasileiros, principalmente por conta do custo, e que os exibidores não exitarão em sua escolha.

Em 2005, a pedido do Sindicato da Indústria Cinematográfica de São Paulo (filiação à FIESP), o IPT (Instituto de Pesquisas Tecnológicas do Estado de São Paulo da Secretaria da Ciência, Tecnologia e Desenvolvimento Econômico do Estado de São Paulo), realizou um estudo que levantava os principais problemas da indústria cinematográfica paulista. Esse estudo gerou um relatório intitulado “Propostas de políticas públicas para o aumento da competitividade do segmento de cinema paulista” ainda não publicado, mas disponibilizado no site da Cinema Brasil²². Esse relatório sinaliza que as salas de cinema no Brasil atingem hoje um público médio de sete milhões de espectadores. E um filme brasileiro atinge, no máximo, 4 milhões (Machado *et al.*, 2005, p.68). O número de brasileiros que vão ao cinema é menos de 10% do total da população brasileira. Recomenda, então, que o aumento de público só poderá ser alcançado através da *“ampliação do parque exibidor, atingindo cidades do interior e periferia das grandes cidades. A ampliação do número de salas deve ser estimulada, com redução do preço do*

²² www.cinemabrasil.org.br

ingresso e gestão privada, com apoio governamental, podendo-se usar o modelo das PPP – Parcerias Público-Privadas.” (Machado *et al.*, 2005, p.68).

Da mesma forma que os ciclos se repetiram ao longo da história do cinema brasileiro, o ciclo da retomada enfrenta os mesmos problemas. O fato é que o cinema brasileiro não conseguiu ocupar o mercado de uma forma consistente a ponto de garantir sua auto-sustentabilidade, como estava previsto na época do lançamento da Lei do Audiovisual²³. A indagação subsequente é porque giramos em círculos dessa forma.

Faço as últimas considerações a seguir:

Durante o Seminário “Tendências e Perspectivas do Negócio Audiovisual”, ao ouvir as falas de Valmir Fernandes, presidente da Abraplex e gerente geral da Cinemark Brasil²⁴ e de Rodrigo Saturnino Braga, diretor geral da divisão cinema da Columbia Tristar Buena Vista do Brasil²⁵, constato que o mesmo raciocínio que permeava a fala do dirigente da Companhia Cinematográfica Brasileira, em 1911, permanece na fala dos atuais comandantes dos setores de exibição e distribuição da indústria cinematográfica brasileira.

“Se o filme brasileiro puder apresentar competitividade com o filme norte-americano em termos de qualidade de produção (tecnologia e financiamento) e de aceitação de público (mercado), terá sempre espaço para ser exibido em qualquer cinema do mundo²⁶.”

Além disso, o editorial que está na página principal do site da Abraplex diz: *“Os grandes filmes nacionais produzidos com uma visão de mercado não têm dificuldade de competir em igualdade de condições com o cinema americano. Provaram que não necessitam da cota de tela. Já os médios, dependem muito mais de recursos de comercialização e de marketing do que de uma cota para atingir seu público. Os filmes brasileiros pequenos, produzidos dentro de um conceito autoral e de relevância cultural,*

²³ Na época do lançamento da Lei do Audiovisual previa-se que em 10 anos ela poderia deixar de existir porque esse era um tempo suficiente para o cinema brasileiro alcançar sua auto-sustentabilidade. Em 2003, a data de expiração da lei foi prorrogada para 2007. E em 2006, para 2010.

²⁴ Maior cadeia de exibição em sistema de multiplex atuando hoje no Brasil

²⁵ A Columbia Tristar e Buena Vista são duas das sete companhias distribuidoras associadas à MPA – AL.

²⁶ Transcrição da fala a partir de anotações pessoais.

representam cerca 75% dos títulos lançados anualmente. E são estes que possuem dificuldades de exibição porque não atraem público.”²⁷

Em 1911, um dos diretores da Companhia Cinematográfica Brasileira²⁸, dizia:

“– E as fitas nacionais? A companhia não as exhibirá? perguntaram à Companhia Cinematográfica Brasileira. Um dos diretores respondeu: – Também. Mas a Companhia procurará fitas com a mesma perfeição das [fitas de] fábricas estrangeiras.” (Souza, 1998, p. 65).

Por sua vez, já na década de 1930 quando os grandes estúdios começaram a ser montados seguindo os moldes ditados por Hollywood, a Cinearte, revista de grande influência no meio cinematográfico, defendia em seus artigos a estética norte-americana:

“Um cinema que ensina o fraco a não respeitar o forte, o servo a não respeitar o patrão, que mostra caras sujas, barbas crescidas, aspectos sem higiene alguma, sordices e um realismo levado ao extremo não é cinema. [...] Imaginem um casal de jovens que vão assistir um filme americano médio. Vêem lá um rapaz de cara limpa, bem barbeado, cabelo penteado, ágil, bom cavaleiro. E a moça bonitinha, corpo bem-feito, rosto meigo, cabelos modernos, aspecto todo fotogênico. Depois há o cômico e o vilão, que também são higiênicos e distintos. E ainda uma fazenda moderna, fotogênica, os subordinados se submetem aos seus superiores com alegria e com satisfação, e um ritmo que é o ritmo da vida de hoje, ágil, leve, moderno... [...] O parzinho que assistir o filme comentará que já viu aquilo vinte vezes. Mas sobre seus corações que sonham, não cairá a penumbra de uma brutalidade chocante, de uma cara suja, de um aspecto que tira qualquer parcela de poesia e de encantamento. Essa mocidade não pode aceitar essa arte que ensina a revolta, a falta de higiene, a luta e a eterna briga contra os que têm o direito de manda” (Souza, 1998, p. 81)²⁹.

Os críticos do Cinema Novo argumentavam que o hermetismo de seus filmes e as mensagens políticas embutidas neles afugentavam o público das salas de cinema. Carlos

²⁷ <http://www.abraplex.com.br/index.html>, último acesso em 06/02/2007.

²⁸ A Companhia Cinematográfica Brasileira era a associação que representava os donos das salas de exibição durante o Ciclo da Belle Époque e fez a clara opção pelos filmes norte-americanos ao preferir importá-los a produzi-los.

²⁹ O artigo está transcrito da revista Cinearte de 18 de junho de 1930, no livro de Carlos Roberto de Souza.

Guimarães, presidente do INC, fez a seguinte declaração quando a Embrafilme já estava implantada:

“O cinema brasileiro saiu de uma fase em que a multiplicidade de realizações experimentais e contestatórias e provocou uma retração do público. Agora há uma franca procura de narrativas de fácil aceitação popular. O mais importante é que as diversas tendências de produção mantenham-se ligadas com a capacidade de absorção do público, reconheçam que as platéias cinematográficas se mostram dia a dia mais exigentes quanto ao nível técnico e espetacular e se organizem para atender tais requisitos.” (Matos Jr apud Ramos, 1983, p. 96)³⁰.

Todas essas declarações, ao longo de mais de um século, dizem praticamente a mesma coisa: enquanto não fizermos filmes iguais aos norte-americanos não conseguiremos implantar uma indústria cinematográfica. O cinema brasileiro tem uma história secular que patina para conseguir se expressar, ser auto-suficiente, fazer filmes iguais aos norte-americanos, construir uma indústria de ponta, para assim, conquistar o mercado. Esse é um ônus que o cinema brasileiro carrega desde o seu nascimento por não ter construído um projeto para sua indústria cultural. E concordando com Paulo Emílio Salles Gomes, friso que o subdesenvolvimento do país, subdesenvolvido, também, por não ter um projeto político global, inviabiliza a manifestação cinematográfica em qualquer forma que a definam (artística, comercial, industrial, cultural, etc.).

O já citado relatório do IPT nos diz que em países da Comunidade Européia e América Latina (como Argentina), as políticas governamentais subsidiam fortemente suas produções e protegem seu mercado exibidor. No caso da Comunidade Européia, *“a política de audiovisual é entendida como tendo um papel primordial na preservação da história, cultura e sociedade européias. Para tanto, foi criada a Convenção Européia para Proteção da Herança Audiovisual. A Convenção é parte do Conselho da União Européia”*. (Machado *et al.*, 2005, p. 12).

Aponta, também, que a indústria cinematográfica norte-americana é fortemente protegida através de barreiras comerciais com controle de distribuição e caráter

³⁰ Trecho de artigo de Carlos Guimarães de Matos Jr. (então Secretário de Planejamento do INC e, logo depois, presidente), publicado na Filme e Cultura nº 21, jul./ago.72, Rio de Janeiro, INC.

oligopolista. Já na Índia há uma situação um pouco diferente, pois quando o cinema estrangeiro chegou lá, o país já possuía uma indústria estabelecida, popular e forte. Produz 800 filmes por ano (contra 400 de Hollywood), para um mercado de onze mil salas exibidoras. Mas, atualmente, ao sentir os efeitos da globalização, seu governo já toma medidas protecionistas como incentivos através de prêmios. Na América Latina, especialmente na Argentina, os países que produzem filmes em escala possuem institutos estatais que ajudam nos financiamentos e na distribuição. A Argentina produz, em média, 50 filmes por ano, e tem embutido no seu bilhete de cinema impostos que são transferidos para a produção.

“O preço de ingresso faz com que a Argentina seja o terceiro mercado em renda bruta de bilheteria na América Latina, apesar de, em termos de público, ser apenas o quinto mercado, ficando atrás de Brasil, México, Cuba e Colômbia.” (Machado et al., 2005, p. 24).

A concepção de alguns pesquisadores de que o cinema brasileiro tem uma história sazonal é real. Em todos os ciclos, os três problemas que aponto como insolúveis dentro da nossa história estão presentes: dependência governamental, ou melhor dependência de quem está no governo, dependência tecnológica e mercado dominado por outras cinematografias. Esses três problemas podem ser resolvidos pontualmente. E quando isso aconteceu, iniciaram um novo ciclo. Mas, na falta de um projeto nacional de defesa da cultura, as soluções são facilmente descartadas. E, então, o ciclo se encerra.

Hoje, o “ciclo da retomada” passa por uma fase de esgotamento. Os desafios são enormes e medidas pontuais não garantirão a sua continuidade.

Sem um projeto político capaz de vislumbrar o cinema como foco difusor de cultura, ou como forma de expressão artística, o cinema brasileiro não conseguirá se livrar de sua histórica cíclica. As cinematografias construídas em países como França, Itália, Alemanha, Argentina e Estados Unidos têm por trás um projeto de defesa de sua cultura e de sua expressão. Infelizmente, nós não temos.

A intenção deste artigo é de suscitar esta reflexão para que o país seja capaz de construir um projeto que garanta sua manifestação artística e cultural.



Referências bibliográficas:

ABREU, Nuno Cesar. *Boca do lixo. Cinema e classes populares*. Campinas: Unicamp, 2006.

ALMEIDA, Paulo Sérgio; BUTCHER, Pedro. *Cinema: desenvolvimento e mercado*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.

BASTOS, Pedro Paulo Zahluth. 2005. "A diplomacia do dólar: moeda e império (1898-1914)". Disponível em:

http://www.eco.unicamp.br/asp-scripts/boletim_ceri/boletim/boletim4/06_PedroPaulo.pdf. (06/02/07).

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro: Propostas para uma história*, São Paulo: Paz e Terra, 1978.

_____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2004.

BITELLI, Marcos Alberto Sant'Anna. *O direito da comunicação e da comunicação social*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2003.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

MACHADO, Solange et al. *Propostas de políticas públicas para o aumento da competitividade do segmento de cinema paulista*. RELATÓRIO TÉCNICO IPT/DEES N° 81 507 – 205. São Paulo: Divisão de Economia e Engenharia de Sistemas – Instituto de Pesquisas Tecnológicas do estado de São Paulo, 2005.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada*. São Paulo: Editora 34, 2002.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo. Um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais (anos 50 / 60 / 70)*. São Paulo: Paz e Terra, 1983.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996.

SOUZA, Carlos Roberto de. *Nossa aventura na tela*. São Paulo: Cultura Editores, 1998.



Sites consultados:

<http://www.abcine.org.br> (08/11/2006)

<http://www.abraplex.com.br/> (06/002/07)

<http://www.ancine.gov.br/> (06/002/07)

<http://www.cultura.gov.br/> (06/002/07)

<http://www.mpa-al.com.br/> (06/002/07)

<http://www.rain.com.br/opencms/opencms/rain/index.html> (06/002/07)

<http://www.uff.br/direito/artigos/lac-03.htm> (06/002/07)

Jornativismo: CMI e o ativismo online

Kelly Prudencio³¹

Resumo: O artigo discute as formas de comunicação do coletivo Independent Media Center, o Indymedia, criado em 1999 para realizar a cobertura jornalística dos protestos contra a Organização Mundial do Comércio, em Seattle, Estados Unidos. Parte do pressuposto de que configura um dos aspectos do chamado ciberativismo, uma vez que combina produção de informação e intenções de mobilização política no ambiente da internet. A análise encontrou, então, um tipo de *jornativismo*, uma linguagem híbrida que não só informa como também forma. Pelas características apresentadas no *website* do coletivo, o artigo também questiona o conceito de alternativo, já que os ativistas mantêm grande parte das convenções da linguagem jornalística padrão. Assim, essa comunicação foi entendida como mídia ativista, levando em conta as suas contradições, suas inovações e suas manifestações empíricas.

Abstract: This article discuss the Independent Media Center forms of communication, created in 1999 to cover the protests against the World Trade Organization, in Seattle, United States of America. It assumes that this phenomenon is one aspect of the cyberactivism, for it connects production of information and intentions of political mobilization in cyberspace. The analysis has founded a kind of *journactivism*, a hybrid language that informs as well as forms. The characteristics of the website make us question the concept of alternative, whereas the activists follow the patterns of the journalistic language. This form of communication was thus understood as activist media, with its contradictions, innovations and empirical manifestations.

O ciberativismo tem se apresentado como uma das formas mais inovadoras de ação política na sociedade contemporânea. Movimentos contestatórios empoderaram-se no chamado ciberespaço e ampliam os cenários de participação democrática.

³¹ Doutora em Sociologia Política, professora do Departamento de Comunicação da Universidade Estadual de Ponta Grossa.

O ativismo analisado aqui trata das formas pelas quais coletivos organizados se valem da internet para construir serviços de contra-informação. Tendo como um dos principais adversários os monopólios de comunicação (imprensa e eletrônicos), esses ativistas de mídia constroem uma ação militante que visa não apenas informar os cidadãos sobre assuntos negligenciados – ou tratamentos indesejados – mas formar e reforçar as redes de lutas que os configuram. Têm portanto metas de mobilização.

Na etapa mais reflexiva dos chamados movimentos por justiça global, que se desenvolve depois do ciclo de protestos Seattle – 1º Fórum Social Mundial (1999-2001), surgem coletivos que desenvolvem uma mídia com características muito particulares: além da oposição aos meios de comunicação “corporativos”, produzem informação e a disponibilizam principalmente pela internet.

Das manifestações nas ruas, os ativistas dos MJG passaram, após esse ciclo, a desenvolver primordialmente campanhas internacionais de protesto ou pró-ativas pela internet. Seu ciberativismo se caracteriza pela construção de um código híbrido, cuja linguagem combina a noticiabilidade assimilada para os protestos³² e uma linguagem militante própria dos movimentos sociais. Essa combinação foi aqui denominada “jornativismo”.

Ou seja, a necessidade de entrar na agenda midiática – sem o que resta aos movimentos sociais a marginalidade – “treinou” os ativistas para a produção da sua própria mídia e, com isso, os critérios de noticiabilidade já fazem parte de sua prática informativa. Tendo entendido que o “preço” da entrada na esfera pública é valer-se do *frame* noticioso, a mídia ativista contém muito das convenções do jornalismo padrão.

Alternativos?

A linguagem construída pelos ativistas nos seus espaços comunicativos da internet está baseada no que os coletivos denominam como um projeto de mídia “alternativa”. Assim, o principal serviço de informação é o Independent Media Center

³² Para os protestos contra as agências multilaterais como o FMI, o Banco Mundial, a OMC e outras reuniões de cúpula, os ativistas se valeram de táticas ensaiadas para chamar a atenção das lentes e câmeras. Formaram “comissões de comunicação” e desenvolveram serviços de relações públicas, de modo a conseguir espaço na agenda da mídia.



(www.indymedia.org), organização que centraliza quase toda a informação sobre os temas caros aos MJG, formado por jornalistas e ativistas de mídia³³.

A ação do Indymedia sugere algumas questões para discussão: como pensar a internet como veículo ativista? O ciberativismo é alternativo? Como a internet altera as práticas políticas dos atores coletivos?

Para os movimentos, a internet não é nem um meio externo – de *broadcasting* como a televisão, o rádio e os jornais – nem um meio interno – responsável somente pela produção de *newsletters*. Ela é ao mesmo tempo um meio interno e externo e não apenas uma ferramenta, mas também um alvo de protesto e dissenso. Por essa razão, seu uso pelos ativistas não faz dela apenas uma “mídia alternativa”, onde é possível difundir suas visões, mas um espaço híbrido no qual atuam ativistas e jornalistas dos *mainstream media*.

Em virtude disso, embora os ativistas preguem o livre fluxo de informação, alguns meios de organizá-la e canalizá-la são necessários para evitar a desorientação diante do excesso de informação, o que implica na necessidade de uma centralização, contrariando os desejos de uma comunicação sem qualquer controle. Conflitos sobre o que publicar ou não também existem, portanto, na cibercomunicação.

Como a internet é um meio impessoal, os encontros ainda são importantes para reativar a confiança mútua. Por isso, os movimentos sociais continuam promovendo encontros para troca de informações e manifestações *in loco*, porque os protestos eletrônicos repercutem apenas na rede, mas não atingem diretamente a audiência nem os alvos institucionais.

Mas então, como atuam os movimentos por justiça global hoje, cuja presença na internet tornou-se sua marca? Para Ford e Gil³⁴, há um aspecto interessante no

³³ Outro *website* é o ATTAC.info (www.attac.info), um serviço criado pela organização ATTAC – Associação pela Tributação das Transações Financeiras em Apoio aos Cidadãos – especialmente para coordenar as campanhas internacionais. E também os coletivos La Haine (www.lahaine.org), Rebelión (www.rebellion.org) e Nodo50 (www.nodo50.org). Os dois primeiros apresentam um perfil mais próximo aos padrões profissionais do jornalismo (jornativistas), enquanto os outros três são mais enfáticos na sua recusa da “mídia corporativa” (ativistas de mídia).

³⁴ Capítulo intitulado “A internet radical”, inserido em DOWNING, John D. H. **Mídia radical**. Rebeldia nas comunicações e movimentos sociais. São Paulo: Senac, 2002, p. 269-307.

ciberativismo. Segundo elas, tradicionalmente os ativistas de mídia atuaram com repórteres ou documentaristas, mediando as notícias. Através das redes eletrônicas, eles passam a também se expressar diretamente, o que torna as fronteiras entre ativistas e profissionais de mídia cada vez mais indistintas (é isso que chamo de jornativistas).

Mas o adjetivo “alternativa” quando associado à mídia deve ser entendido mais como uma declaração de “guerra” (e neste caso guerra informacional) e menos como uma proposta absolutamente inovadora. A mídia alternativa não é livre da disputa pelo poder, da supressão de informação, de censura e não atinge, portanto, a pureza das suas premissas. Ela é sim de oposição, adversária e desafiadora do *frame* estabelecido pelos *mainstream media*. Mas ela é ainda mídia, o que implica em interpretação e produção de significados durante o processo interminável de comunicação.

Assim, a relação dos movimentos sociais com as TICs promove o surgimento de um tipo de comunicação mediada que aqui será chamado de mídia ativista. Algumas características dessa relação foram sistematizadas por van de Donk *et al.*³⁵.

Em primeiro lugar, alguns movimentos são mais inclinados que outros a adotar as possibilidades das tecnologias da informação e comunicação (TICs) em suas estratégias, com diferentes propostas e níveis de sofisticação. Os autores sugerem que a diversidade dos movimentos sociais se reflete no *layout* de seus *websites* na internet. Mas esta tem sido especialmente interessante para campanhas transnacionais que centralizam num foco o alvo dos protestos (caso dos MJG).

Outro ponto é que a internet facilita formas tradicionais de protesto, como manifestações, mas dificilmente as substitui. Mas o que a internet certamente faz é permitir a mobilização imediata em todo o mundo. Isso leva ao seguinte aspecto, que é o fato da internet afetar a estrutura interna das organizações de movimentos sociais, ajudando a intensificar a comunicação entre todas as partes de uma organização. Isso evidencia que as TICs ajudam a forjar alianças e coalizões (ainda que temporárias) entre diferentes movimentos. Aparentemente foi isso que facilitou a emergência dos MJG.

Em conseqüência, serviços de informação especializados foram criados para dar

³⁵ VAN DE DONK, Wim; LOADER, Brian D.; NIXON, Paul G.; RUCHT, Dieter. **Cyber protest**. New media, citizens and social movements. London: Routledge, 2004.



suporte às redes, mas também para prover informação que tende a ser suprimida pelos meios de comunicação estabelecidos. É o caso do Indymedia. Com isso, os grupos ativistas se tornam cada vez menos dependentes da cobertura jornalística. Ao mesmo tempo, a internet passa a ser meio de mobilização e alvo a atingir – pelo hackerativismo.

A mídia ativista não apresenta homogeneidade. Há inclusive, divergências entre os ativistas sobre o melhor uso da internet como espaço de comunicação para os movimentos sociais. Dessa forma, meu estudo mostrou duas possibilidades para a cibercomunicação política: uma operada pelos *ativistas de mídia* e outra pelos *jornativistas*. A distinção não é rígida, servindo apenas como categorização analítica, mesmo porque os *websites* analisados compartilham o material informativo produzido.

A diferença está na concepção do trabalho de contra-informação. Assim, o ciberativismo varia conforme as características dos atores que produzem a informação e conforme as relações entre os grupos ativistas e seus adversários. Os *ativistas de mídia* utilizam uma linguagem mais combativa e claramente contrária ao jornalismo padrão, enquanto os *jornativistas* apostam na linguagem referencial do jornalismo para obter mais credibilidade e interferir pragmaticamente nos rumos das decisões políticas. Para os ativistas de mídia, o conteúdo prevalece sobre a forma e para os jornativistas, é a forma que antecede o conteúdo.

Os jornativistas (acusados de “reformistas”) dos MJG são aqueles que desenvolvem serviços de informação mais próximos do padrão jornalístico. Por essa proximidade, produzem informação pela fórmula reconhecida, ainda que imprimam sobre ela a marca ativista. Por isso são aqui chamados *jornativistas* – ativistas que utilizam um código legitimado para construir um outro sobre e contra ele. É o ajuste da forma à visão de mundo que organiza a experiência ativista.

Observa-se nesses serviços a definição de critérios de noticiabilidade próprios ou combinados e uma crítica à grande imprensa que contudo não recusa todos os seus pressupostos. Como em qualquer projeto político, não está livre de contradições entre a proposta e a execução. O aspecto inovador desses serviços é justamente a recriação do conceito de “alternativo”: não se trata de voltar as costas para os *mainstream media*, mas construir outros pontos de vista a partir de seu próprio enquadramento. Com isso, eles ao



mesmo tempo em que o contestam, provocam sobre ele uma transformação, que é o que constitui o *jornativismo*.

O jornativismo do CMI

O Centro de Mídia Independente, ou Indymedia, é o veículo de comunicação dos MJG e se apresentou como um exemplo bastante emblemático do que chamei de jornativismo. Surgiu no mesmo momento em que a convergência foi notada pela imprensa internacional em Seattle, 1999. É o emblema desses movimentos que têm nos CMIs um sustentáculo importante. Para os protestos de Seattle, os ativistas de mídia que já atuavam para suas organizações se reuniram para criar o Indymedia, que na ocasião publicou o impresso “The Blind Spot” e o primeiro *website*.

O Indymedia se apresenta como um coletivo formado por centenas de jornalistas que oferecem cobertura “não corporativa e de base”³⁶, através de um processo democrático que visa contar a verdade de forma “radical, precisa e apaixonada”. Há um grupo que coordena a página internacional (www.indymedia.org) e questões técnicas e de política editorial.

A principal meta do Indymedia é “habilitar as pessoas para que se ‘tornem mídia’”, ou seja, facilitar a proliferação de centros de mídia independente por todo o mundo, de modo que possam oferecer informações “honestas e potentes”, de modo a fazê-las perceber que podem ter o controle daqueles aspectos da vida que deixaram para “peritos” ou “profissionais”. Os projetos paralelos são a criação de uma rede de televisão e de rádio e de jornais.

A maioria dos ativistas pertence à rede dos MJG. No *website* internacional reconhecem essa pertença e recusam o rótulo “antiglobalização” porque ele não representa a realidade do movimento. O termo foi cunhado pela imprensa em Seattle em razão dos protestos serem contra as organizações que defendem o livre comércio como queda das

³⁶ Grassroots, no original. <http://docs.indymedia.org/view/Global/FrequentlyAskedQuestionEn>. Neste documento, encontram-se também as informações sobre origem, objetivos, linha editorial, dinâmica de trabalho, etc. Acesso em 14 de agosto de 2005.



fronteiras econômicas entre nações. É pelo Indymedia que “justiça global” passa a designar a convergência dessa rede porque, segundo os ativistas, no lugar de “*free trade*”, reivindicam “*fair trade*”, que beneficie a todos e não só às corporações. Não se trata, portanto, de oposição à globalização dos recursos, mas a um tipo de expansão da globalização econômica. Assim, o projeto Indymedia se coloca como a possibilidade de prestar contas (*accountability*) sobre o que se passa no mundo, forçando assim os adversários a fazer o mesmo.

A coordenação do processo de postagem de informações é realizada por um grupo, mas isso ainda está em fase de desenvolvimento. A idéia é formar um “*global spoke council*” para confirmar decisões sobre questões globais que os IMCs locais tenham anteriormente tomado. Enquanto este conselho não é criado, a maneira que o coletivo encontrou para democratizar as decisões é abrir espaço para discussão através de listas de e-mail, que cumprem o papel de coordenar os vários setores da organização.

Assim, há listas para organização dos sumários das atividades desenvolvidas nos IMCs locais, para propostas, para discutir a estrutura do Indymedia, para a política editorial, para melhorar a comunicação entre os IMCs locais e a coordenação internacional, para questões técnicas, para a criação de uma publicação impressa, para a equipe de tradução, para organizar as finanças, para decidir sobre o *web design* e uma para selecionar as notícias que vão para a coluna central da *home page*.

Os IMCs locais trabalham de forma presencial, mas a coordenação internacional é realizada exclusivamente pela internet. Não existe um escritório central, nem endereço ou telefone. Além das listas de e-mail, outro recurso utilizado é o Indymedia Twiki, um sistema de gerenciamento de conteúdo que trabalha como um *website* de acesso aberto. Às vezes, os organizadores de projetos Indymedia se “encontram” em salas de bate papo no Indymedia IRC (Internet Relay Chat). Alguns grupos mantêm encontros semanais.

O *website* trabalha com o princípio da publicação aberta, a pedra de toque do projeto, que permite aos jornalistas independentes publicar notícias instantaneamente num espaço globalmente acessível. O Indymedia encoraja a postagem de artigos, análises e informações. “Qualquer pessoa” pode mandar material de qualquer computador conectado

à internet, bastando para isso clicar no link “publish”.

Esse ponto é bastante problemático. Uma equipe é responsável por receber esse material e se compromete a não editá-lo. Porém há sessões com notícias editadas e os envios do “público” são direcionados para uma sessão especial (*Newswire*). A equipe se restringe a evitar postagens duplicadas, mensagens comerciais e “outras postagens que não se ajustam à linha editorial”. Não ficam claros quais os critérios para julgar o que entra e o que não entra no *website* e o que acontece com o material rejeitado.

Ao clicar “Post your news”, na coluna esquerda da página inicial, outra página se abre com as instruções para postagem. Elas são dadas passo a passo e é de fato muito simples enviar o texto. É solicitado um título, com a recomendação de que seja claro e tenha sentido e um resumo, que é uma introdução curta com as principais informações do artigo. Aconselha a não repetir esse parágrafo no texto principal. Esse procedimento é jornalístico, o qual orienta a não redundar a chamada no *lead*³⁷.

A postagem pode ser anônima, assinada por pseudônimo ou assumida pelo autor. É preciso se ajustar a um dos tópicos oferecidos (como nas editorias dos jornais): liberdades civis, comércio, eleições, imperialismo e guerra, corporações, migrações, clima, social, trabalho, biotecnologia e indymedia. É possível ainda solicitar inclusão de outras mídias, como vídeo, áudio e imagens fotográficas.

Se o texto postado tratar de uma questão local, ele é redirecionado para o IMC local, pois assim, segundo os coordenadores, ele terá mais chances de ser lido. Para a página internacional é preciso que o texto tenha “relevância internacional”, outro critério que não fica claro nas instruções. Aqueles textos que entram nesta categoria vão para a coluna central da página inicial.³⁸

A cobertura não é orientada por uma pauta. Cada jornalista ou grupo de mídia decide o que cobrir. É uma “mídia independente” também por esse motivo. Mas embora se procure dar espaço para diferentes visões políticas, o que organiza as informações é a visão “de esquerda”, definida como postura contrária às políticas das agências

³⁷ O lead é composto pelas informações básicas do acontecimento e se resume às perguntas quem, quando, como, onde e por quê.

³⁸ Informações disponíveis em <http://process.indymedia.org>. Acesso em 14 de agosto de 2005.



multilaterais e preocupação com a distribuição justa das riquezas materiais e culturais.

Os jornalistas que trabalham para o Indymedia se definem também como ativistas. Por isso, a questão da objetividade e imparcialidade é outro ponto problemático no projeto. Embora assumam que todo repórter tem tendências políticas impossíveis de neutralizar (nem assim desejam), afirmam que ter um ponto de vista não os livra da obrigação de oferecer notícias verídicas, precisas e honestas. Para garantir isso, os IMCs têm políticas explícitas para impedir que os repórteres participem em ações diretas no exercício do trabalho.

De qualquer maneira, os textos do Indymedia são notícias na forma e no conteúdo. A estrutura dos títulos, a apresentação dos textos, sempre acompanhados de fotos, a preocupação com a precisão da informação são características do jornalismo padrão adaptado aos critérios de noticiabilidade ativistas. São eles que evidenciam o jornativismo, pela definição da hierarquia de importância das sessões/editoriais. O texto não é uma convocatória.

Ou seja, para ser notícia, um acontecimento precisa estar sob o guarda-chuva das questões caras aos MJG e a suas organizações. No lugar das tradicionais editoriais de política, economia, cultura, esportes, tem-se liberdades civis, comércio, eleições, imperialismo e guerra, corporações, migrações, clima, social, trabalho, biotecnologia e indymedia (já citados anteriormente). Dessa forma, a estrutura do Indymedia se assemelha à de uma agência de notícias. Não é apenas um webjornal.

Em 2001, o Indymedia noticiou o FEM e o FSM com as seguintes chamadas: “Swiss police and activities battle in streets outside of Globalization Fórum”; e “World Social Forum Convening in Porto Alegre, Brasil”. Desde o surgimento, portanto, que a linguagem é muito semelhante ao jornalismo padrão, cujos títulos remetem apenas ao fato jornalístico. O texto da notícia também não faz comentários ou deixa impressões, características de uma notícia “objetiva”. Essas estão presentes nos hipertextos e nos links para os *websites* dos organizadores dos dois eventos.

O mesmo acontece com a cobertura do A20, em Québec. Neste caso, no entanto, havia uma campanha dos ativistas dos MJG pela divulgação do conteúdo do tratado que criaria a Alca – a campanha Free the Text, que serve, inclusive, de chapéu



para a chamada “*Activists demand to see the text for FTAA*”. Dois dias antes dos protestos, a chamada era: “*FTAA protesters face off against Montreal Police State*”, sob o chapéu “*FTAA protests kick off at cocktail party*”. Aqui o engajamento já é visível no conteúdo (e reforçado no parágrafo de abertura), mas a organização das informações pela forma jornalística padrão permanece. E a fotografia mostra os anarquistas em Montreal, sem comentários extras.

A cobertura sobre os protestos de Gênova foi mais ampla e trouxe mais informações. Além disso, revela a extensão da rede dos MJG, que forneceu informações de mais variadas origens. Uma das chamadas era “*Police raid IMC Italy & GSF, steal legal documentation, leave 20 seriously wounded*”. Ao final do texto, basicamente referencial, há *links* para reportagens fotográficas, para a cobertura completa do IMC Itália, para uma lista de artigos sobre o fato, um vídeo e a cobertura de rádio do IMC Gênova. O texto italiano é mais impressionante, os títulos são mais interpeladores e o teor é de uma história de horror.³⁹

Depois dos ciclos de protestos, os textos ficam cada vez mais curtos. A profundidade é construída pelo leitor ao acessar os hipertextos. Em matéria de 18 de dezembro de 2002, sob o chapéu “*Oil politics*”, o Indymedia noticia “*Protestors turn focus towards oil companies*” e registra a virada da ação dos MJG. Além dos *links* para os IMCs do Reino Unido (de onde vem a foto da matéria com a legenda repetindo a faixa de protesto “*Oil makes war*”), Washington e Nova Iorque, a notícia ainda direciona para o *website* da campanha “*Stop ExxonMobil*”.⁴⁰

A guerra é tema de matéria também para tratar da (questionada) cobertura midiática. A principal crítica é sobre o slogan “*War against terror*”. Na notícia, cujo texto destoa dos demais por ser quase um panfleto, há um *link* para o *website* Frontline: *merchants of cool*⁴¹, que identifica sete grupos de mídia (AOL Time Warner, Sony, Walt Disney, Vivendi Universal, Viacom, News Corp e Bertelsmann).

A guerra contra o terror é o gancho para outra notícia, sobre os Jogos Olímpicos

³⁹ <http://italy.indymedia.org/news/2001/08/5539.php>. Último acesso em 06/02/2006.

⁴⁰ www.stopexxonmobil.org/. Acesso em 07/02/2006.

⁴¹ www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/cool/giants/. Acesso em 07/02/2006.

de 2002 em Salt Lake City, EUA, na qual os temas da justiça global são explorados. Em *“In the shadow of the Olympics: themes of global justice”*, além dos gastos com segurança para prevenir ataques terroristas, a degradação ambiental, exploração humana e animal, mas principalmente as corporações multinacionais patrocinadoras do evento (em particular a Reebok) são temas discutidos na notícia pelos hipertextos.

A opinião está presente, mas não é explícita nas palavras, e sim evidente nas imagens. A foto da matéria *“Oil & empire, from Washington to the Gulf”*, de 08 de maio de 2003, é uma simulação que mostra uma bomba de combustível apontando a testa de uma menina, com a legenda *“A gun at your head”*. O texto fala do plano de energia do governo Bush e das suas conseqüências, como aumento da dependência do petróleo, o uso do carvão, aquecimento global, entre outras.

Outra questão ambiental aparece em matéria de 29 de março de 2004. Na matéria *“Stealing the commons – the commodification of water”*, a discussão é sobre a privatização da distribuição da água na Índia. As questões debatidas são um acordo entre uma empresa e o governo, o aumento das tarifas de água e as lutas contrárias ao acordo e contra a mercantilização da água no mundo (para as quais há *links* de campanhas). Uma delas é da ONG India Resource Center, contra a Coca-Cola.⁴² Sobre isso, há outra notícia: *“Coca-Cola sucking India dry”*, de 27 de abril de 2005, sobre a exploração da água pela empresa.

Os textos do Indymedia são curtos, rápidos e objetivos. A palavra “precisão” (*accuracy*) aparece várias vezes, o que mostra a preocupação e um certo rigor com a informação, a mesma formalmente exigida num jornalismo padrão. No Indymedia, é nítida a apropriação da perícia jornalística para fins ativistas. Para o Indymedia, o jornativismo é um fim em si mesmo, ou seja, idealiza que qualquer pessoa possa “tornar-se mídia” – fazer de si um veículo de comunicação.

Jornativismo, assim, configura essa prática de noticiar os acontecimentos relativos às lutas e temas dos MJG. É uma estratégia de luta diferente da tradicional comunicação alternativa, baseada na recusa de qualquer referência à mídia comercial. A independência está relacionada com o compromisso com uma causa e na luta contra o

⁴² www.indiaresource.org/campaigns/coke/2004/heatison.html. Acesso em 07/02/2006.



adversário que utiliza a mesma arma: a mobilização da opinião pública.

O que se pode dizer é que quando esses ativistas combinam uma linguagem referencial, como a jornalística, assimilam junto com ela a legitimidade da sua perícia. Mas ao apropriá-la através de outros ajustes constróem uma outra prática, que não é meramente panfletária nem unicamente informativa. A noção de jornativismo abrange a dimensão *informativa* da linguagem – como oferta de informações negligenciadas pelos *mainstream media* – e também a sua intenção *formativa* – como mobilização e construção de uma unidade de luta política.

Erosmemória: erospicasso: arte, poder, liberdade a todos, cada dia mais.....

Luis Fernando Zulietti ⁴³

Resumo: Nesta série Erosmemória, Picasso busca uma linguagem popular e revolucionária contra a “Arte pela Arte”. Construindo a liberdade, porém, não um trabalho solitário, realizado por indivíduos isolados, mas um verdadeiro hino, entre os mais puros e simples, ao Eros, em todos os acontecimentos humanos, feito por quem e para quem, pelo menos uma vez, já sentiu o estremecer mais íntimo da vida. Para quem, pelo menos uma vez, já teve medo de existir. E se justifica como uma manifestação de desarrumar o que está arrumado. No presente artigo, tentamos introduzir o leitor no universo picassiano, arte, poder, política e censura. Erosmemória nos ajuda a viver e, finalmente, nos ajudará a cruzar os controles rígidos da nossa sociedade. Assim podemos ver a Erosmemória como uma explosão silenciosa. Uma obra que nos oferece a mais absoluta liberdade interpretativa.

Abstract: In this Erosmemória series, Picasso proposes a popular and revolutionary language, against the "Art for art's sake". Building freedom, not as a lonely work, performed by isolated individuals, but a true anthem, among the most pure and simple, to Eros in all human events, made by whom and for whom at least once, have felt the most intimate trembling of life. To whom, at least once, was afraid of being. It is justified as a way of untidying what was neat. In this article, we try to introduce the reader in the Picasso universe: art, power, politics and censorship. Erosmemória helps us live and, eventually, will help us cross the rigid controls of our society. Thus we can see Erosmemória as a silent explosion. A work that offers us the most absolute interpretative freedom.

⁴³ Doutor em Ciências Sociais da PUC-SP - Prof.º de Economia e Administração Mercadológicas da FMA, IBTA, UNIP. Prof. de História da Arte- Objetivo, e-mail: zulietti@directnet.com.br

Introdução

“Eu Sou categórico ao afirmar que jamais considereei a pintura como simples arte do agradável, da distração; eu quis, pelo desenho e pela cor, uma vez que eram estas as minhas armas, penetrar sempre mais no conhecimento do mundo e dos homens, a fim de que este conhecimento nos libere a todos, cada dia mais...Agora eu compreendi que isto só não é suficiente; Estes anos de terrível opressão me demonstraram que eu devo combater não somente através da minha arte, mas de todo o meu ser...”

(Picasso, entrevista ao Humanité, Paris, 5/10/1944).

Pablo Ruiz Picasso nasceu em Málaga, na Andaluzia, em 25 de outubro de 1881, filho de José Ruiz Blasco, professor de pintura e desenho na Escola Provincial de Artes e ofícios da cidade, e de Maria Picasso, andaluza, de uma velha família de ourives. Faleceu em 8 de abril de 1973, antes de completar 92 anos, em Mougins, França.

...Não se pode falar em um período de ouro da gravura picassiana. Se quisermos compreender a época privilegiada da vida de um artista em que suas obras capitais mais se condensam, veremos que, para Picasso, torna-se impossível. O estudo de sua obra completa que, embora sejam baldados os esforços para compartimentá-la, delineiam-se em seu conjunto sete períodos capitais.

O primeiro vai de 1904 a 1906; é o período dos Saltimbancos, dominado por *Lê Repas Frugal*. O segundo se estende de 1927 a 1938 (deixando-se de lado o período cubista, rico em belas peças, mas menos importante que as de Braque, Jacques Villon e Marcousis), com as seguintes obras dominantes: *La Suíte Vollard, a Minotauromachie, La Femme qui Pleure e La Femme au Tambourin*.

O terceiro, de 1945 a 1952, é o das litografias, com *La Colombe, Lê Manteau Polonais, Femme Assie et Dormeuse, La Femme à la Résille*. O quarto, das águas-tintas, vai de 1952 a 1957, com *Vénus et Amour, Femme à la Fenêtre, Torse de Femme, La Chèvre, as 26 mais 2 águas-tintas da Tauromachie*. O quinto, de 1958 a 1962, é o das linoleogravuras *Buste de Femme d`après Cranach lê jeune, Lês Banderilles, Lê Déjeuner sur l`Herbe*. O sexto é o das 347 gravuras de 1968 onde vinte dessas cópias, numa série de

50 exemplares eram *Eros memória*. O Sétimo, das 156 gravuras, estende-se de 1970 a 1972 (PASSERON, 1986).

Esses períodos – definidos um tanto arbitrariamente – são tão ricos e tão diversos que não se pode estabelecer-lhes uma hierarquia. A esse nível, podemos apenas dar-nos ao luxo de ter preferências, baseadas em critérios de sensibilidade pessoal, sem nenhum caráter objetivo ou subjetivo. Assim à medida que avançamos no conhecimento da obra, as preferências iniciais se desvanecem, os períodos se interpenetram e a unidade da obra aparece em toda sua majestade.

“ A gravura é um meio de expressão de grande força. Ainda que se imprimisse apenas uma prova de cada cobre, mesmo assim eu continuaria fiel a esse meio de expressão ” (PICASSO).

O Sétimo período onde podemos destacar os *Erosmemória* iniciou-se no dia 29 de agosto de 1968 para a história da arte do desenho e, mais ainda, para a história da liberdade da mente. A série de Picasso dura dez dias, coligando o pleno verão mediterrâneo às advertências do outono. O fruto dessas gravuras: a incisão de várias chapas, das quais foram tiradas as mil cópias espalhadas pelo mundo, mas nem sempre entendidas em sua espantosa sacralidade.

“A arte é nada mais que a arte! Ela é a grande possibilitadora da vida, a grande aliciadora da vida, o grande estimulante da vida”. (NIETZSCHE).

Vinte dessas cópias, numa série de 50 exemplares por gravura, foram expostas com uma advertência: proibidas para menores de 18 anos em Paris só poderia ser visto numa sala privada da galeria. É uma preocupação, de fato, mas não hipócrita; a adolescência, mesmo viril e experiente, não sentiria a comunicação nostálgica de liberdade política, portanto, de dor, desta obra espontânea. Essa preocupação... “pressupõe que a arte e a política se constituem como libertadores da vida que vem sendo aprisionada no homem e pelo homem” (SEGURADO, 2007, p. 48). Estas vinte imagens de Picasso,

verdadeiro hino, entre os mais puros e simples, ao Eros, em todos os acontecimentos humanos, são feitas por quem e para quem, pelo menos uma vez, já sentiu o estremecer mais íntimo da vida. Para quem, pelos menos uma vez, já teve medo de existir. E se justifica como uma manifestação de desarrumar o que está arrumado. “Assim como a arte revolucionária deve se articular ao ativismo político. Arte deve se constituir enquanto máquina de guerra e se tornar uma guerrilha para combater a ditadura das formas preconizadas pela mercantilização da vida” (Idem,p.52).

A série de gravura de Picasso acaba no dia 7 de setembro de 1968, ao Rafael da Fornarina crescendo a barba. Na primeira incisão, no começo da série e durante nove dias, Rafael era como a iconografia sempre nos mostrou: belo, sem barba.

No décimo dia a encenação acaba no rosto do macho se transforma em luz e escapando das leis de controle. Rafael é, na última placa, o que ele foi no inconsciente desde a primeira: a expressão de grande força política contra uma sociedade de controle disciplinar.

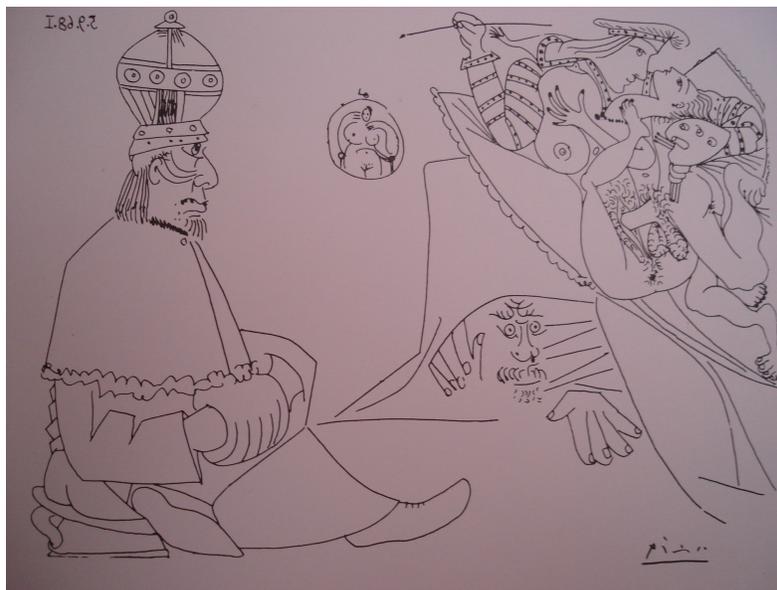
Tudo isto na lógica do conto narrado em vinte desenhos, autobiografia íntima, uma faca que dilacerou a lei da realidade do artista, já na véspera dos seus noventa anos. Noventa, um algarismo que a um meridional como Picasso chama à memória o medo: o medo da porta fechada, ou seja, do controle, da censura.

Um grito: a mocidade a liberdade aos rígidos controles

A série da gravura é clara, límpida como a arte grega. Roma de Rafael, Michelangelo, Papa Júlio. Os vértices e a antítese que resumem o mundo e nos transformam ao tempo dos três protagonistas. Roma e o mundo na sua essência popular e vitalística. Três personagens masculinos, três caracteres eróticos: a liberdade de Rafael, a inibição de Michelangelo, o autocontrole e a renúncia do chefe religioso. Controle e renúncia não significam impotência (SELVAGGI, 1972). Nessa série, Picasso inspira-se em dois quadros de Ingres para evocar mais uma vez, mas com uma veemência ou ousadia inédita, através do famoso episódio amoroso da vida de Rafael, o tema do pintor e o modelo-amante, na presença de um «voyeur», que é em geral o próprio papa, mas pode

ser também Miguel Ângelo ou o gravador Piero Crommelynck. Ao produzir uma vertiginosa pureza na série de gravuras há um místico, traduzido por ame e pinte, dá a chave social a mensagem para a libertação dos nossos Eros. É o “discurso do sexo”. É justamente nesse assunto que estão os maiores tabus, constrangimentos e preconceitos da nossa cultura ocidental. O discurso sexual é uma manobra sutil, que não se dá através da repressão e da proibição, mas através da constante provocação (ROOS, 2006, p.168).

Michelangelo, na gravura 1 da série Erosmemória, aparece debaixo da cama da Fornarina como um voyeur não só olhando como um observador ,mas como um sedento por amor. No seu rosto há visivelmente, nos olhos e na contração do olhar, uma lembrança de auto-retrato sob a pele de São Bartolomeu, na Capela Sixtina. Dor do que não é. (SELVAGGI,1972). Ver gravura 1:



Gravura 1: Série Erosmemória (Picasso) –

Mas na narração picassiana sentimos sempre um tom irônico, com Michelangelo debaixo da cama. Ironia é também, à primeira vista, o trono do Papa Júlio, nesta e em outras gravuras. Um trono muito humano, uma meditação profunda além do sorriso fácil. Ninguém escapa a este trono, assim como somos todos frutos de um ato de Eros. A verdade é que estas três personagens são uma poética do pintor-narrador. Rafael é Picasso.

Michelangelo é Picasso. O papa Júlio é ainda Picasso. Todos somos Picasso. Em Picasso-no momento de decidir e começar esse seu furioso e dolorido jogo das vinte gravuras surgiu um complexo de mecanismos operacionais (podemos chamá-los também, segundo a linguagem usual, inspiração e vontade de trabalhar) que podemos resumir numa palavra composta: Erosmemória. Devemos lembrar que Picasso, no dia 29 de agosto de 1968, tinha 87 anos (SELVAGGI, 1972). Na verdade a Erosmemória trabalha no interior do artista. No dia 31 de agosto a série Erosmemória termina explode e a gravura é um grito. Um grito de Picasso à própria mocidade e a liberdade. Não podemos esquecer que na Antigüidade a sexualidade ainda não era identificada como pecado. Os gregos falavam, é verdade, que as forças dionisíacas tendiam ao excesso, mas não havia nada de pensamento pecaminoso nisso. Para os gregos valia uma regra de comedimento com relação ao sexo. O importante era saber como e em que circunstância praticá-lo.

O cristianismo levou à regulamentação do sexo com sua religião fundada sobre a palavra escrita, sua imaginação da vontade divina e seu princípio, e, segundo a formulação de Nietzsche, “envenenou Eros”(Idem, p.168). De repente, houve uma radical mudança de tom. O “pecado da carne” passou a ser considerado um mal terrível. O ato físico e o próprio desejo foram submetidos a controles rígidos. Devemos reencontrar-nos nestas vinte gravuras que relatam a liberdade. Liberdade que já aconteceu ou que vai acontecer, privilégio de poucos. Erosmemória nos ajuda a viver e, finalmente, nos ajudará a cruzar os controles rígidos da nossa sociedade.

Assim podemos ver a Erosmemória como uma explosão silenciosa. Uma obra que nos oferece a mais absoluta liberdade interpretativa. Basta sermos leais com os nossos olhos, com as nossas reações. Assim quebraremos as práticas cristãs de confissão e de penitência, através das quais se controlam até os mais insignificantes detalhes do desejo sexual. Instalando-se o eixo bem/mal, verdade/mentira, pureza/pecado: esse é o sistema maniqueísta que dura até hoje. No eixo bem/mal, uma falha de comportamento deixa de ser um simples erro e se torna pecado. Ao mesmo tempo, a perspectiva cristã vai além do ato real e condena o próprio desejo. Surge o sexo na cabeça. Não são apenas as coisas concretas que importam. São construídos fantasias e desejos pecaminosos, que precisam ser controlados por castigos rígidos.

Esse processo dá origem a monstros. A sexualidade torna-se um segredo estilizado, um segredo que se tenta desvendar pela prática da confissão. Os demônios da imaginação serão controlados e castigados. Só então, através das projeções e da fantasia alienada, a sexualidade se torna a coisa mais relevante do mundo. As pessoas farejam veneno onde não há. Exigem confissões quando não há nada a confessar. Fantasias, cujo cerne real é bem insignificante, são vigiadas e controladas. O ser humano torna-se um animal submisso, o sexo passa a se confundir com a identidade humana (ROSS, 2006, p.169). Nas vinte chapas sobre Rafael e a Fornarina, a linguagem de Picasso é de ruptura a submissão humana. Arte é sempre um símbolo, mesmo o mais realístico dos realismos. O artista figurativo se exprime só pelo visto e pelo visível; também quando ele é obrigado a uma operação de trituração ou mimetização do que viu e corrigiu, com a sua visão de artista chega à figuração abstrata e informal. Picasso, fiel à própria vocação de quebrar a realidade sem escondê-la e dizendo nessas gravuras o que quer dizer, joga-se na impetuosa, mais visível possibilidade: a que nos mostra a angústia do homem frente à submissão ao controle. Ele quer dizer um encarcerado que na prisão grita: estou num campo, ao vento, às estrelas. Livres: eu, o campo e o céu (SELVAGGI,1972).

Arte, política e censura: austeridade, vulgaridade, liberdade

“A pintura é mais forte do que eu; obriga-me a fazer o que ela quer” (PICASSO, 1972).

Nada de mais angustiante do que meditar, convite ao prazer de viver enquanto há vida e possibilidade material de realizar, isso foi produzido no campo do desenho nas alegorias picassianas. Se a Arte tivesse um poder ético de comunicação seria picassiana poderia levar o título de Arte, política e censura: “Não desgaste a tua vida”, tão válido como aquele que diz: “vulgar”. Mas arte é, antes de mais nada liberdade. Para aquele que também vê. Os vinte desenhos gravados por Picasso levam uma mensagem exasperada da juventude de cada um e do mundo, incluindo até a vulgaridade como liberdade, porque a arte, através dos detalhes, é um fenômeno completo de política e de relações de poder que visam sua conservação ou transformação.

Durante a exibição destas gravuras, em Londres, Picasso sentiu-se muito ofendido quando alguns jornais ingleses o culpavam de ter caído no prazer da pornografia. Não era uma homenagem prestada à pureza, à beleza. Hoje em dia o sexo é onipresente. Quase toda mídia vive disso. Jornais, publicidade, televisão, cinema, vídeo, moda, e até o marketing político precisam ser sexy. Sem falar dos lucros do mercado pornográfico. Vestimos as roupas certas. Barbeamo-nos. Depilamo-nos. Tudo para seguir essa imagem sexy. Não podemos esquecer que quando Picasso iniciou a série Erosmemória no dia 29 de agosto e terminou em 7 de setembro de 1968 a França tinha passado pelo ímpeto revolucionário da juventude em 68, que esteve intimamente conectado com a ascensão do movimento operário que, desde o ano anterior, vinha produzindo uma intensa onda de greves por toda a França, refletindo a resistência da classe operária à medida que atacam os salários, geravam desemprego e atentavam contra as conquistas sociais do proletariado, sendo o único instrumento capaz de levar a classe operária e estudantil a desfechar um golpe mortal contra os capitalistas, com a destruição do Estado burguês imperialista, abrindo caminho para uma nova etapa revolucionária mundial, idéias sobre educação, sexualidade e prazer. Segundo Medeiros (2007) “a representação do corpo nu tem sido constante na história da arte. O estabelecimento de fronteiras mais ou menos claras entre o erótico e o pornográfico é complicado, pois depende de valores presentes em cada cultura e em cada época” Entretanto, é possível esclarecer - pelo menos em termos etimológicos - as diferenças entre erotismo e pornografia. "Erótico" provém do latim *eroticus* que, por sua vez, deriva do grego *erotikós* e significa o que é "relativo ao amor, sensual, lascivo". Evidentemente, a palavra relaciona-se a Eros, o deus grego do amor. "Pornografia" deriva do grego *pórne* ("prostituta") ou *pórnos* ("que se prostitui, depravado"). De um lado, temos o erótico relacionado à sensualidade e ao amor; de outro, temos a pornografia ligada aos profissionais do sexo, ao exercício da prostituição. Sob essa perspectiva, o erótico seria um conceito que envolve o desejo relacionado à paixão, enquanto o pornográfico se refere ao prazer carnal puro e simples, sem implicações sentimentais. Em meio a esse imaginário, o erótico confunde-se com a sensualidade e a sedução, enquanto que a pornografia é entendida como depravação, perversão e obscenidade. Ao erótico, caberia a sugestão e a idealização, enquanto o pornográfico é claramente explícito,

escancarado, despudorado. Ademais, entre o erotismo e a pornografia existe uma lei não escrita (também no campo da arte) que estabelece aquele como "bom gosto" e este como "mau gosto" - mais uma questão de valores que não deve ser negligenciada (Idem). Para Medeiros (2007) “a representação do corpo (seja ela erótica e/ou obscena) exige de nós espectadores o confronto com nossos valores (morais, religiosos, políticos etc.)”. Até que ponto me sinto à vontade diante da representação de uma cena sexualmente explícita? Por que tal cena me incomoda (ou não)? Por que me excito com uma cena que é mera sugestão e não me excito com outra claramente explícita?

Ao rever as vinte gravuras de Picasso, brotam pensamentos belos e vulgares remete a ferramenta básica de Nietzsche, o martelo, que entra com frequência em ação. É preciso bater com o martelo sobre as leis para ver se soam vazias. É isso que Picasso fez nessa série Erosmemória. Arte não é agora um pulmão das esperanças humanas, é sinfonia a liberdade. Como o sagrado, como o prelúdio. A Arte é um remédio fortificante, estímulo ao devaneio. Não mais tentação de um ideal. Mas uma experiência positiva (e inexata) sobre a relação do homem, nos seus problemas vitais: nascer, viver, morrer. Arte, então para devolver ao homem o seu estado de existência animal? Trata-se de ter simplesmente a coragem de ser autêntico, raiz humana. Picasso teve o mérito de nos reconduzir a esta fonte humana e de levar-nos brutalmente à nossa raiz erótica. Nietzsche complementa: “Para os artistas, a sutil capacidade criativa termina, normalmente, onde acaba a arte e começa a vida”. Esta brutalidade erótica na série das vinte gravuras é como uma bela sinfonia de amor. “Sem música a vida será um erro” datilografou Nietzsche em sua máquina de escrever:

“A musica desperta sensações. Ela me liberta de mim mesmo autoconsciente, como se eu pudesse ver-me e sentir-me de longe. Por isso a música me fortalece: depois de cada noite musical, vem uma manhã plena de idéias claras e originais”.

Por isso podemos dizer que as vinte gravuras da série Erosmemória liberta, fortalece, excita e tortura.

“A arte é para mim uma busca de salvação”. (PICASSO, em Mougins, 1973, onde faleceu)

Picasso fez isso para divertir nossa imaginação. O que importa? O que nos interessa? Arte e poder? Arte, política e censura? Arte pela Arte? Arte e realidade? Todas essas perguntas não estão resolvidas ou respondidas, mas tem-se certeza da necessidade do livre-pensamento não só por parte dos artistas como telespectador. Acredita-se que o exercício dessa liberdade só poderá trazer benefícios para a sociedade como um todo, pois os mecanismos que regulam as relações entre a arte e à sociedade são de ordem mais profunda do que as tentativas conscientes de controle do fazer. O que Picasso, na extrema lição da própria existência e experiência, nos mostrou: foi reprovação popular, assim chamada vulgaridade que nos envolve. Uma ilusão, um engano, nos considerarmos capazes de ter liberdade absoluta. A liberdade não é alguma coisa que é dada, mas resulta de um projeto de ação. É uma árdua tarefa cujos desafios nem sempre são bem-suportados, daí resultando o risco de perda da liberdade. Os descaminhos da liberdade surgem quando ela é sufocada à revelia do sujeito, tal como nos casos de escravidão, prisão injusta, exploração do trabalho, governo autoritário (ARANHA; MARTINS, 2001, p.134).

O que importa para Picasso nesta série Erosmemória é a linguagem popular e revolucionária contra a “Arte pela Arte”. Construir a liberdade, porém, não um trabalho solitário, realizado por indivíduos isolados. Os grupos da sociedade civil são importantes como formadores de consciência e instigadores à ação coletiva no sentido de garantir a expressão dos diversos tipos de liberdade. Cabe ao nosso olhar atento denunciar as formas de prepotência bem como a ação silenciosa da alienação e da ideologia. Isso fez parte da polêmica que ocorreu na exposição Erosmemória de Picasso em Londres e Roma (1968), onde o catálogo ilustrado era de total responsabilidade das galerias e dos seus proprietários. Posição da qual nascem o controle e a censura sobre a vida dos indivíduos e o afastamento de poder ser livre e autêntico. A censura é tão antiga quanto a sociedade humana. Mas para algumas pessoas ela representa a violação do direito de livre expressão; para outras representa um instrumento necessário à defesa dos princípios morais. A censura existe, de alguma forma, em todas as comunidades humanas, presentes ou passadas e em qualquer parte do mundo. De forma política, moral ou religiosa, a censura

baseia-se em certos princípios reunidos em uma ideologia pré definida que orienta sua atividade fiscalizadora e/ou repressora.

No entanto, em alguns casos, ela tem servido para encobrir interesses particulares de pessoas ou de grupos. Exerce-se a censura por meio do exame e da classificação do que se considera imoral, crime, pecado, heresia, subversão ou qualquer outro ato suscetível de supressão e/ou punição exemplar. Do ponto de vista da forma pela qual é exercida, a censura pode ser preventiva, repressiva e indireta. Censura prévia ou preventiva é o direito que tem o governo de exercer vigilância sobre a arte, a publicação de livros ou periódicos, assim como da encenação de peças teatrais, fora da intervenção dos tribunais. Em muitos países, no entanto, a censura ao texto impresso é feita após a publicação, de acordo com o princípio segundo o qual o cidadão deve assumir a responsabilidade de seus atos. Nesses casos, a censura chama-se punitiva ou repressiva. No Brasil o governo militar instituído em 1964 trouxe de volta os exageros da censura, que chegou a proibir a exibição do balé Bolshoi e a venda das gravuras eróticas de Picasso. Na realidade atribuímos hoje à arte um poder libertador que abrange a vida toda, a fim de continuar existindo, se impondo contra tudo e para todos como um manifesto democrático.

Referências bibliográficas

ARANHA, M.L. de A.; MARTINS, M.H.P. *Temas de Filosofia*. São Paulo, SP, Moderna, 2001.

COSTA, C. *Questões de Arte: a natureza do belo, da percepção e do prazer estético*, São Paulo, SP, moderna, 1999.

PERSSEON, R. *Pablo Picasso: Suíte/As Linoleogravuras/ As 156 Últimas Gravuras*. Rio de Janeiro, RJ, Hamburg, 1986.

MEDEIROS, A. Erotismo e o pornográfico se manifesta na arte. O Povo, São Paulo, 24 novembro 2007.

Disponível em: www.opovo.com.br/conteudoextra/747467.html - 35k. Acesso em: 19 janeiro 2008.



- NIETZSCHE, F. *Aurora- Relexão sobre os preconceitos morais*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- ROOS, T. *Vitaminas filosóficas, arte de bem viver*. Rio de Janeiro, RJ, Casa da Palavra, 2006.
- SEGURADO, R. *Por uma estética da reexistência na relação entre arte e política*. Rio de Janeiro, RJ, Azougue, 2007.
- SELVAGGI, G. *Picasso Erosmemória*. São Paulo, SP, Expressão, 1972.

Digitofagia e digitoemia. Percursos da mídia tática no Brasil

Márcio Ferreira de Araújo Jr.⁴⁴

Resumo: A presente reflexão pretende discutir um efeito da convocação à participação na internet e no desenvolvimento de programas com código fonte aberto, seja para usufruir de sua utilidade, seja para contribuir para o aperfeiçoamento de protocolos e programas. Tentando identificar por quais percursos transitar no intuito de criar ruídos na comunicação e na economia de fluxos eletrônicos que compõem a sociedade de controle. Além disso, problematizando: 1. a participação no desenvolvimento dos softwares e mídias de código fonte aberto; 2. a adesão a programas governamentais de inclusão digital. Para finalizar, o artigo procura localizar certos dispositivos de captura e de contenção política diante dos investimentos estatais e privados em políticas sociais voltados para inclusão digital.

Abstract: The present reflection intends to discuss an effect of the convocation to internet participation and on the development of open source code programs, including either the advantages of its utilities or the contribution to the improvement of protocols and programs. The article tries to identify which pathways one should take for the purpose of causing an impact on the communication and economy of the electronic flows that aggregate the society of control. Furthermore, questioning: 1. the participation in the development of softwares and media of open source code; 2. the adhesion to governmental programs for digital inclusion. To sum up, the article seeks to locate certain tools of capture and of political containment toward governmental and private investments in social policies that aim at digital inclusion.

Claude Lévi-Strauss faz a distinção entre dois tipos de sociedade, as que praticam a antropofagia — pois acreditam que a absorção de certos indivíduos detentores de forças

⁴⁴ Bacharel em Ciências Sociais pela PUC-SP, mestrando em Ciência Política pelo Programa de Pós Graduação da PUC-SP e bolsista pela FAPESP.

temíveis é a única forma de neutralizá-las aproveitando-lhes a energia, tanto efetivamente quanto simbolicamente — e aquelas que praticam a antropeomia — e diante do mesmo problema escolhem como solução a expulsão do corpo social, mantendo temporária ou definitivamente isolados, sem contato com a “humanidade”, os seres e grupos temidos, trancafiados em “reservas territoriais”. Dada a situação em que nos encontramos podemos supor que nossa sociedade é antropeômica ao invés de antropofágica e para isso basta olharmos para a situação de nossas periferias e o crescimento da população carcerária.⁴⁵

Considerando o que foi dito anteriormente é conveniente também analisar mais detalhadamente o movimento de *software* livre e uma possível cultura e ética *hacker* associadas a este. Evitando discutir, devido a falta de tempo, se a acepção correta e original do termo *hacker* não corresponde ao perfil do tal *pirata informático* ou a *cibervândalos*, os quais invadem ilegalmente redes privadas e destroem ou alteram os dados encontrados e são, por isso, conhecidos como *crackers*.

Originalmente, a palavra *hack* servia para designar soluções inovadoras, inventivas e pouco ortodoxas para problemas tecnológicos. Assim, de maneira geral poderíamos dizer que o termo suscita a conotação de que o *hacker* obtém prazer na criação de programas — em oposição a ser motivado pelo sentido de dever profissional ou por recompensas econômicas. Josephine Berry chega a dizer que os *hackers* são “o primeiro movimento social intrínseco à tecnologia digital que impulsionou a atual era da informação.”⁴⁶. Enquanto em *Hackers: Heroes of the Computer Revolution* — 1984 —, Steven Levy enumera pela primeira vez os princípios da ética *hacker*:

⁴⁵ “É preciso manter populações confinadas em seus territórios, outras em regime de guerra pela restauração de antigos territórios, mas acima de tudo sendo reformadas. É a hora da segurança no seu espaço longínquo, pobre desinteressante, cheio de pessoas desinteressantes, cercados por pastores, policia e bandidos, em regime de constante insegurança.” Edson Passetti. “Ecopolítica” in *Anarquismos e Sociedade de Controle*. São Paulo: Editora Cortez, 2003, p. 46. “Comparada com a maioria das indústrias, a do controle do crime ocupa uma posição privilegiada. Não há falta de matéria prima: a oferta de crimes parece inesgotável. Também não tem limite a demanda pelo serviço, bem como a disposição de pagar pelo que é entendido como segurança. E não existe os habituais problemas de poluição industrial. Pelo contrário, o papel atribuído a esta indústria é limpar, remover os elementos indesejáveis do sistema social. Nils Christie. *A indústria do controle do crime – a caminho dos GULAGs em estilo ocidental*. Rio de Janeiro: Editora Forense, 1998.

⁴⁶ Josephine Berry. “Bare Code: Net Art and the Free Software Movement”, *Artnodes*. UOC. Disponível em <http://www.uoc.edu/artnodes/eng/art/jberry0503/jberry0503.html>.

- O acesso aos computadores — e a tudo aquilo que te possa ensinar qualquer coisa sobre o modo como o mundo funciona — deve ser ilimitado e total;
- Toda a informação deve ser livre;
- Desconfia da autoridade — promove a descentralização e participação voluntária;
- A reputação dos *hackers* será definida pelo modo como fazem *hacking*, e não por critérios tais como graus acadêmicos, idade, raça ou posição social;
- Pode criar arte e beleza num computador;
- Os computadores podem mudar a vida para melhor;

Como nos lembra Facundo Guerra é “por conhecerem os meandros protocolares como poucos, que os hackers levam os protocolos a um estado de hipertrofia. Hackers são criados pelos protocolos e, em um determinado sentido, as linhas de fuga são protocolares, assim como a resistência gerada por estas.”⁴⁷ É o prazer, o jogo e a dedicação a uma paixão que constituem para os primeiros *hackers* as suas principais motivações. Como referiu Linus Torvalds na primeira mensagem pública em que anunciou a criação do seu sistema operacional: “O Linux tem sido em grande medida um *hobby* — mas um *hobby* sério, o melhor de todos”⁴⁸. Enfim, podemos dizer que na versão *hacker* de tempo flexível, as diferentes áreas da vida como o trabalho, a família, os amigos, os “*hobbies*”, etc., são combinadas com menos rigidez de tal forma que o trabalho nem sempre ocupa o centro ao mesmo tempo em que está presente em todos os momentos da vida.

O intuito desta reflexão é identificar alguns dispositivos utilizados pelo controle, de saber com que outras forças estão em relação as forças do homem. Pois “[...] parecemos, entretanto, que, em sua dispersão respectiva, o trabalho e a vida só puderam se reunir — cada um deles — numa espécie de descolamento face à economia ou à biologia [...] Foi preciso que a biologia saltasse para a biologia molecular, ou que a vida dispersa se reunisse no código genético [...], que o trabalho dispersado se reunisse nas máquinas de

⁴⁷ Facundo Guerra Rivero. *Política e resistências protocolares. Torções e reforços no diagrama da sociedade de controle*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Estudos Pós-Graduados da PUC-SP, 2006.

⁴⁸ Miguel Afonso Caetano. *Tecnologias de resistência. Transgressão e solidariedade nos Media Táticos*. Dissertação de mestrado. Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, Lisboa, 2006, p. 73.

terceira geração, cibernéticas ou informáticas. Quais seriam as forças em jogo, com as quais as forças do homem entrariam então em relação?”⁴⁹ Tentando identificar por quais percursos transitar no intuito de criar ruídos na comunicação e na economia de fluxos eletrônicos que compõem a sociedade de controle. Por isso considero pertinente perguntar até que ponto somos “digitofágicos” ou “digitoêmicos”. Pois no processo de desterritorialização, tão cara a antropofagia, não podemos ser identificados, nomeados ou classificados pelo Estado. E muito menos sermos minoria que deseja ser maioria, pois isso também é prerrogativa do Estado. Então a resistência deve operar como difusão de comportamentos resistentes, através do êxodo. Fuga dos espaços colonizados pelo poder, tendo em vista que não devemos almejar o lugar mesmo do poder, ou nos apaixonarmos por ele. Para tanto devemos praticar a arte do desaparecimento — ou “ânsia de poder como desaparecimento”⁵⁰, da desterritorialização, da fuga nômade⁵¹ que evita os itinerários e subvenções estatais.

O Estado é habitado por forças reativas e por isso precisamos abandonar suas estruturas. Império de forças as quais obstaculizam o que é potente, afirmativo e vivo. A resistência que se conforma ao mesmo torna-se o mesmo. Força reativa. Por isso a resistência a partir da conformação às forças estatais, seja através de subvenções quanto da institucionalização via ONGs operam como dispositivo de conservação e manutenção da ordem.

Portanto, não se trata de pensar em democratizar os meios. Não se trata de ser uma alternativa, pois ela nada mais faz do que repor ou redimensionar a ordem. E o que temos é uma resistência reativa fortemente vinculada à identidade e, portanto, a digitoemia. Enquanto na digitofagia o que teríamos seriam resistências ativas as quais pressupõem a diferença. As quais podem tanto configurar-se como resistência(s), como podem funcionar como legitimadoras da sociedade de controle na medida em que aderem a linguagem da

⁴⁹ Deleuze, Gilles. “Sobre a morte do homem e o super-homem” in *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005, pp. 132-142.

⁵⁰ Bey, Hakim. *TAZ – Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001, p. 55.

⁵¹ “[...] o real foge por todos os buracos da malha, sempre demasiado larga, das redes binárias da razão [...] a idéia de que essa fuga é ela mesma um objeto privilegiado do pensamento indígena.” Viveiros de Castro, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac e Naify, 2002, p.17.

ordem. Por isso devemos tomar cuidado ao falarmos em democratização dos meios ou da internet. Pois a internet não é um espaço de democratização e sequer precisa ser. Democracia é um termo caro à sociedade de controle em que todos são convocados a participar e compor os fluxos eletrônicos.⁵² Democratizar o acesso à mídia com subvenção estatal, por exemplo, não é digitofágico e sim digitoêmico tendo em vista que “inclui” no controle ao invés de criar ruídos. Recoloca as pessoas nos fluxos ao invés de possibilitar a emergência de contra-fluxos. Ao contrário do que insinua Pierre Lévy ao dizer que o “computador (ou ciberespaço) faz a consciência humana passar a um nível superior, isto é, permite-lhe entrar em contato consigo mesma e se unificar — aqui e agora — na escala da espécie. [...] Liberados da razão e do cálculo pelo computador, estamos reunindo nossa inteligência coletiva. Faremos isso até que descubramos juntos o que há de mais universal, de mais eterno e de mais concreto, o instante presente, a luz que nele brilha e queima perpetuamente, o fogo único da consciência.”⁵³

Uma característica importante do movimento de Software Livre no Brasil é a estreita relação que mantém com as grandes corporações que, além de doarem computadores para experiências de inclusão digital também compartilham soluções, principalmente no que tange ao aperfeiçoamento do Linux e seus aplicativos.

Portanto, se é justamente na passagem da primeira metade do século XX para a segunda que emergem as práticas de controle identificadas por Deleuze, as quais funcionam por controle contínuo, regulamentando a vida, implantando novas sanções, tratamentos, educação e trabalho, enfim, podemos considerar que novas formas de “governamentalidade” emergem e se conectam com as técnicas disciplinares e biopolíticas. Trata-se de uma nova superfície de suporte, auxiliada por instrumentos diferentes e também novos.⁵⁴ É “preciso participar e é por este ato que uma pessoa se faz reconhecer viva. Não é mais produzindo num local. Na sociedade de controle se produz participando da criação, gerenciamento, superação, reforma ou acomodamento de programas e suas diplomáticas interfaces numa via eletrônica. É uma produção na qual se

⁵² Edson Passetti. *Anarquismos e Sociedade de Controle*. São Paulo: Editora Cortez, 2003.

⁵³ Pierre Lévy. *A conexão planetária*. São Paulo: Editora 34, 2001, pp. 147-148.

⁵⁴ Michel Foucault. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 289.

participa em diversas partes, por pedaços (bits).”⁵⁵

Atualmente vivemos um impasse. De um lado, uma economia que se baseia na possibilidade do exercício da propriedade privada em relação aos novos conhecimentos — propriedade intelectual, patentes, direitos de autor — a qual permite a sua exploração comercial — via concessão, licença, etc. Ao mesmo tempo, essas economias dependem da criação permanente de conhecimentos que não podem difundir-se senão através da livre circulação, da impossibilidade da sua apropriação privada e de acordo com um modelo não-comercial. Assim, por meio das diversas modalidades de licença, temos uma recodificação do próprio capital, considerando também, a hipótese de Antonio Negri, para o qual a “ação política voltada para a transformação e libertação só pode ser conduzida hoje com base na multidão”⁵⁶, pois “designa um sujeito social ativo, que age com base naquilo que as singularidades têm em comum”⁵⁷. O que essas singularidades compartilham e produzem em comum é mobilizado contra o poder imperial do capital global: “nessa economia afetiva, a subjetividade não é efeito de superestrutura etérea, mas força viva, quantidade social, potência psíquica e política.”⁵⁸ Portanto, se nos séculos XIX e XX temos a hegemonia do trabalho industrial, este começa a perder forças, a partir da segunda metade do século XX, para o “trabalho imaterial”, e seus produtos imateriais, como o conhecimento, a informação, comunicação e afetividade. Essa relação também é responsável pela emergência da biopotência da multidão⁵⁹, segundo Negri e Hardt, redimensionando a noção de biopolítica de Foucault. Assim, se até a metade do século XX o capital fornecia aos trabalhadores assalariados os instrumentos de trabalho e com isso exercia dominação sobre eles, quando o cérebro humano não só reapropria como se transforma no instrumento de trabalho, o capital perde possibilidades de articulação sobre a multidão.

Consideradas as hipóteses acima, a digitoemia aparece não como dicotomia em

⁵⁵ Edson Passetti. *Anarquismos e Sociedade de Controle*. São Paulo: Cortez, 2003, p. 47.

⁵⁶ Michael Hardt. Antônio Negri. *Multidão. Guerra e democracia na era do Império*. São Paulo: Editora Record, 1995, p. 139.

⁵⁷ Idem.

⁵⁸ Peter Pál Pélbart. *Vida Capital*. São Paulo: Iluminuras, 2003, p. 23.

⁵⁹ “A biopolítica não mais como o poder sobre a vida, mas como a potência da vida”. Peter Pál Pélbart. *Vida Capital*. São Paulo: Iluminuras, 2003, p. 25.

relação à digitofagia, mas como possibilidade numa relação. Conscientes de que em alguns casos os usuários são também programadores, e são convocados a dirigir a sua inteligência enquanto trabalhadores imateriais para o aperfeiçoamento dos Softwares.

Deleuze acreditava que, “em sua dispersão respectiva, o trabalho e a vida só puderam se reunir — cada um deles — numa espécie de descolamento face à economia ou à biologia [...] Foi preciso que a biologia saltasse para a biologia molecular, ou que a vida dispersa se reunisse no código genético [...], que o trabalho dispersado se reunisse nas máquinas de terceira geração, cibernéticas ou informáticas. Quais seriam as forças em jogo, com as quais as forças do homem entrariam então em relação?”⁶⁰

Por isso devemos problematizar a participação na internet e desenvolvimento de softwares, seja para usufruir de sua utilidade, seja para contribuir para o aperfeiçoamento dos protocolos e programas. Pois alguns percursos nos mostram o processo de fortalecimento de corporações e do Estado e localiza certos dispositivos de captura e de contenção política. Para isso devemos problematizar os agenciamentos em questão, pois como nos alerta Deleuze, “o princípio de toda tecnologia é mostrar como um elemento técnico continua abstrato, inteiramente indeterminado, enquanto não for reportado a um agenciamento que a máquina supõe. A máquina é primeira em relação ao elemento técnico: não a máquina técnica que é ela mesma um conjunto de elementos, mas a máquina social ou coletiva, o agenciamento maquínico que vai determinar o que é elemento técnico num determinado momento, quais são seus usos, extensão e compreensão.”⁶¹

⁶⁰ Gilles Deleuze. “Sobre a morte do homem e o super-homem” in Foucault. São Paulo: Brasiliense, 2005, pp. 132-142.

⁶¹ Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 5. Trad. Peter Pál Pélbart e Janice Caiafa. São Paulo, Editora 34, 1997.

Diante do impossível: terror e arte depois de 11 de setembro de 2001

Pedro Duarte de Andrade

Resumo: Este artigo investiga a polêmica frase dita pelo músico Karlheinz Stockhausen de que os atentados terroristas de 11 de setembro à Nova York seriam a “maior obra de arte jamais realizada”. Tenta entender, a partir daí, o possível sentido terrorista da arte em sua busca pela transgressão na direção do impossível. Essa interpretação deriva da origem do artigo: ele surgiu a partir de uma palestra proferida no dia 13 de março de 2008 em Recife – PE, preparada para o seminário “Arte e Crime”, mais precisamente, para a mesa de discussão intitulada “A transgressão possível. O que significa transgredir hoje?”.

Abstract: This paper examines the controversial statement by musician Karlheinz Stockhausen who said that the terrorist attacks of September 11 on New York were the “greatest work of art ever”. The article takes this phrase as a starting point to understand the possible terrorist content in art and its attempt to search for transgressions moving in the direction of the impossible. This interpretation is derived from the origin of the article: it emerged from a presentation given on March 13, 2008 in Recife, PE as part of a seminar on “Art and Crime”, more precisely at a session entitled “Possible Transgression. What Does Transgression Mean Today?”

*

Fui chamado para falar aqui, de início, por conta de uma polêmica frase do músico Karlheinz Stockhausen, falecido recentemente. Ele teria afirmado, logo após os atentados terroristas de 11 de setembro à Nova York, que estávamos diante da “maior obra de arte jamais realizada”. Não resta dúvida de que, a despeito de suas intenções ao dizer isso, ele levantou de forma aguda a questão que dá título a este seminário: arte e crime. Digo que ele o fez de forma aguda pois não tentou comentar de que modo pequenas infrações ilegais, como pessoas nuas em praça pública, podem ser ou não arte. Incisivo,

Stockhausen nos coloca diante de questão bem mais profunda: de que modo a arte pode ser essencialmente criminosa e, até, terrorista?

*

Esta mesa de discussão é sobre transgressão. Ela fala da “transgressão possível” e, adiante, pergunta sobre o que significa transgredir hoje. Suponho, embora possa estar enganado, que haja aí uma sugestão de que a transgressão hoje em dia deve ser pensada dentro daquilo que é possível, como se, diferente de outrora, não fosse mais dada a nós a oportunidade de transgressões maiores, parrudas, grandiloqüentes. É como se, agora, qualificássemos as transgressões impossíveis como coisa do passado ou mera nostalgia romântica. De que adiantaria, afinal, pensar no impossível?

Transgredir é “passar além de; atravessar”. Transgredir significa, então, ir além do possível, atravessá-lo na direção de outra coisa que mal sabemos o que é, justamente porque é outra, e não mais a mesma. Se transgredir é, também, “infringir, violar”, trata-se, no sentido essencial, não de violar esta ou aquela lei. Trata-se de infringir o possível, de atentar contra aquilo que nos é dito que é permitido pelo cálculo das probabilidades, pela conta do que é ou não é realizável. Transgressão possível é apenas aquela que, de antemão, sabe no que vai dar, pois mensurou seus passos, determinou seu objetivo, operou o que devia operar. Noutras palavras, não é transgressão de verdade.

Transgredir é atravessar sem saber o que vai dar. É ir, pura e simplesmente, sem saber o que vai acontecer. Nenhum artista sabe, quando começa uma obra, como ela vai acabar. Pois toda obra de arte é transgressora, vai além daquilo que sabe como possível. É que a faculdade na qual ela se sustenta não é o saber, mas a imaginação. Tendemos a colocar a imaginação na conta do “mero” ficcional. Mas é só aí que a história pode se descobrir como algo além da eterna repetição do mesmo, só aí o diferente, que não podia ser antevisto ou previsto, pode aparecer. Se a arte é transgressora, é porque ela transgride o possível na direção do impossível.

Isso faz da imaginação a faculdade criadora, criadora de história, ao contrário do que os cétricos e cínicos fazem crer ao colocá-la na conta de leviana brincadeira infantil, sem compromissos com o real. Ela não tem compromisso é com a manutenção do real tal

como ele é. Ela aceita que o real é tempo, que o real não é um dado natural eterno. Desse modo, a imaginação é o que cria história para o homem, pois permite que, de um momento a outro, se instaure a descontinuidade, esta benção que nos foi dada. Santo Agostinho dizia que Deus criou o homem para que houvesse início. Poderíamos dizer que o caráter transgressor da arte só fica à altura desta tarefa divina de dar início quando o homem transgride para o impossível.

Daí sua inserção no tempo, que não é meramente cronológica. É que a arte sabe muito bem que o que é ou não é possível fazer só pode ser sabido quando fazemos. É nosso zelo por segurança e controle que nos faz querer saber, antes de fazer, se aquilo pode ou não ser feito. Mas acontece que há coisas que só podemos saber se são ou não possíveis quando as fazemos. Não podemos saber se um amor vai ou não acontecer sem vivê-lo, por exemplo. Nem sempre temos como deduzir das condições de possibilidade de uma coisa aquilo que ela pode ser. Pois, algumas vezes, as condições de possibilidade de uma coisa só surgem quando a coisa, ela mesma, nasce. É que na própria aventura na direção do impossível, aquele que se aventura transforma-se – e se torna capaz de fazer mais do que achava que podia.

“Deus quere, o homem sonha, a obra nasce”. Fernando Pessoa, ao escrever este verso, crivava o sonho como a singularidade do homem no que diz respeito à arte. Sonho é imaginação. Pelo sonho, o homem pode se libertar. Ele não se liberta da realidade, em prol da fantasia. Ele se liberta, através da fantasia, da realidade como valor impositivo, como limite que só permite vir a ser aquilo que é calculável, aquilo que é considerado, de antemão, viável. É quando o homem sonha, diz Pessoa, que a obra nasce. É quando o homem sonha que o impossível torna-se possível. Mais adiante, ainda no poema *Mensagem*, Pessoa escreveu os seguintes versos.

Todo começo é involuntário.

Deus é o agente.

O heroe a si assiste, vario

E inconsciente.



*À espada em tuas mãos achada
Teu olhar desce.
“Que farei eu com esta espada?”
Ergueste-a, e fez-se.*

Toda arte é, nesse sentido, heróica – leia-se: transgressora. Isso significa que o artista, como o herói, acha a espada em suas mãos e pode nem saber o que fazer com ela. Ele hesita, interroga: o que farei com ela? Não posso, não é possível, é inviável, diria ele, tolhido pelo medo. Num lance, porém, sem mediação, tanto que o verso salta como estrofe única depois da pergunta, o herói ergue a espada e, assim, faz-se. Ele não apenas faz o que precisa ser feito como, no mesmo ato, se faz a si mesmo. Pois antes de fazer, ele se achava incapaz de usar a espada, baseado em quem era. Mas, ao erguê-la, ele mesmo tornou-se outro, ou seja, fez-se. No fazer, o agente faz-se a si, pois aquilo que ele faz repercute sobre ele mesmo, transformando-o essencialmente em outro. Este outro foi capaz de fazer o que aquele que havia antes não era. Mas ele só pode sabê-lo porque fez.

É só assim que há começo. Só assim pode se romper a cadeia da continuidade do possível. De possível em possível, o homem termina com sua própria história, passa a viver num eterno presente expandido, em que o futuro não passa da antecipação muito bem calculada do presente. Em suma, o futuro deixa de ser o lugar do impossível, da imaginação, do sonho, da surpresa. Passa a ser o futuro construído, produzido, artificial, previsível e controlado, mesmo que com as melhores intenções. Na arte, o futuro ganha seu direito de impossível que se torna possível quando o homem dá início ao que ainda não sabe se pode ou não vir a ser, ao que lhe parece, de todo os pontos de vista, simplesmente impossível.

*

Era este tom de que o impossível estava acontecendo, na frente de nossos olhos, que fascinava quando, na ensolarada manhã de 11 de setembro de 2001, dois aviões chocaram-se contra as torres gêmeas do World Trade Center, em Nova York. Poucos momentos depois, vinham abaixo dois dos mais altos edifícios do mundo, símbolos da prosperidade econômica e do poder fálico norte-americano. Pode soar de mal-gosto falar

de fascínio em um desastre que matou tantas pessoas. Mas era isso mesmo, já que fascínio é o que prende nossos olhos sem oferecer explicações. Ficamos grudados naquelas imagens, sem entender, sem saber como ou o que pensar, perplexos com o fato de que víamos o impossível tornar-se possível.

Esta sensação pode não ser muito diferente da que temos diante das grandes obras de arte. É como se algo que não julgássemos possível, de repente, começasse a acontecer. Não era certo pintar como Cézanne. Não era direito pintar como Pollock. E, no entanto, eles assim pintaram, indo além do que se apresentava como possível para a arte. Diante de exemplos como esses, também somos tomados pelo fascínio que, de imediato, não oferece explicação. Não os entendemos muito bem, mas deles emerge alguma insuspeita força que nos prende, até mesmo no desconcerto que produzem.

Talvez tenha sido dessa ordem o fascínio marcante que tivemos com os atentados terroristas à Nova York. Tirando a incoseqüência daqueles que se diziam felizes porque “os americanos tiveram o que mereciam”, muitos outros também pareciam ter algum prazer, embora de natureza distinta, com o acontecido. No século XVIII, o filósofo Immanuel Kant dizia que o sentimento estético é aquele que apraz sem conceitos. Nele, portanto, não apenas a coisa diante da qual estamos nos desconcerta, nos deixa sem conceitos que a expliquem, como, além disso, somos tomados por um prazer neste desconcerto, o que é ainda mais surpreendente. Será isso o que fascinava nas imagens dos atentados?

Lembro bem de ver estudantes para quem a queda do muro de Berlim era uma memória de adolescência, parados em frente a televisões nas ruas no dia 11 de setembro, com os olhos esbugalhados, expressões de perplexidade, esboçando no máximo alguns sons onomatopéicos. Era como se, diante daqueles atentados, pela primeira vez em suas vidas, eles presenciassem o acontecer da história. Para a geração que cresceu no mundo do “fim da história” e que tinha poucas razões para duvidar disso, ali estava, finalmente, uma. Havia certa excitação no ar. Por quê? Não era pela insensibilidade juvenil. Era porque o mundo dava a esses jovens, pela primeira vez, a chance de experimentar a história na própria pele. Daqui pra frente, eles também poderiam usar a frase que ouviam de seus pais e avós: “depois daquilo, nada mais foi igual”.

Nesses jovens, pude ver, pela primeira vez, algo que tinha lido anos antes nos escritos de Kant. Eles tinham o mesmo sentimento que, segundo Kant, tinham os que assistiam ao desenrolar da Revolução Francesa: entusiasmo. Kant era mais simpático a eles do que aos próprios atores da Revolução, já que via neste entusiasmo a crença dos homens na mudança, na história. Era o sentimento estético, contemplativo, que o encantava. Pois estes não eram maculados pela crueldade da política, da ação propriamente dita, que se passava entre cabeças cortadas e sangue por todo lado. Mais ainda, os que assistiam não eram tomados pelo cálculo das vantagens ou desvantagens que teriam com aquilo tudo. Mal compreendiam tais conseqüências. Mas compreendiam que algo mudava, que a história se fazia. E isso os entusiasmava, independente do terror que a Revolução implicava.

*

Mesmo com tudo isso, a sentença de Stocckhausen ainda soa estranha para nós. Por que considerar os atentados de 11 de setembro a maior obra de arte realizada? Sim, eles inauguram o impossível, como a arte pode fazer. Mas incomoda sua frase porque isso não foi feito na ficção, mas na realidade. Se fosse na ficção, tudo bem, pois nosso juízo moral poderia ser deixado de lado, em nome da autonomia da arte. Mas no mundo prático, nossa moralidade nos impede de aceitar, com facilidade, que a arte possa estar ali onde está o mal, o terror. Por mais câmeras que tenham registrado o fato, as pessoas que ali morreram não estavam encenando. Elas de fato morreram.

Mas será mesmo disso que se trata? Eu acho que não. Não foi o número de mortos que nos chocou na tragédia. Nem mesmo foi a sua crueldade específica. Sabemos de muitos outros crimes com mais mortos e mais crueldade. Não é aí que se explica a sua importância ou mesmo o impacto que esses atentados promoveram. É em outro lugar. E talvez este lugar seja próximo do da arte.

Para o historiador da arte T. J. Clark, o terror dos atentados foi inovador, pois não fez nenhuma exigência depois. Está claro, para ele, “que os pilotos-mártires sabiam que derrubar as torres gêmeas não teria nenhum efeito prático, ou quase nenhum, para barrar

os circuitos atuais do capital”⁶². Mas eles sabiam também que, a despeito de acharmos que o epicentro de nosso capitalismo está na economia, esta só se sustenta sobre um fundamento imaginário que opera na dimensão simbólica. Sem confiança, sem identidade, sem motivação, não há economia que resista.

Nesse sentido, o terror não provém de fora dos Estados Unidos ou do mundo ocidental. Ele é fruto da penetração do ocidental no seu outro, o oriental-árabe. É um terror que acolheu o jogo do capitalismo que Guy Débord, anos atrás, chamou de “sociedade do espetáculo”. Foi contando com o modo de ser desta sociedade que os terroristas planejaram e efetuaram seu atentado, sabendo que sua função seria mais simbólica do que concreta. Foi quase como se eles tivessem pensado tudo dentro de uma certa consciência artística do ato, mais do que de uma consciência propriamente política ou econômica. T. J. Clark pensa, por isso, que

o Estado americano foi derrotado *espetacularmente* no dia 11 de setembro. E para esse Estado, a palavra “espetacularmente” não quer dizer “superficialmente” nem indica um epifenômeno. No dia 11 de setembro, o Estado americano foi ferido em cheio no coração, e ainda o vemos, quase quatro anos depois, golpeado às cegas a cara de uma imagem que não consegue exorcizar, e tentando desesperadamente fazer com que a derrota se converta em termos aos quais possa responder.⁶³

Nesse sentido, os atentados de 11 de setembro não encontram explicação para sua magnitude na esfera política, militar ou econômica, mas antes na esfera cultural, na qual a arte possui papel decisivo. Foram atentados pensados para aparecer na TV. Revertendo os parâmetros tradicionais, eles não tinham em vista derrubar as torres gêmeas e, devido ao peso de tal empreendimento, receberam grande cobertura midiática. Eles tinham em vista justamente a grande cobertura midiática e, por isso, escolheram como alvo o World Trade Center. Tanto que não foram feitos na surdina da noite, sorrateiramente, tentando não aparecer, como acontecia tradicionalmente. Foram feitos de manhã, em plena luz do sol, calculados para aparecer da melhor forma possível, para que pudessem ser vistos, para que

⁶² T. J. Clark, “O estado do espetáculo”, in *Modernismo* (São Paulo: Cosac Naify, 2007).

⁶³ *Ibid.*, *ibidem*.

pu dessem, até, ser bel os. Foram atentados pensados através de certa consciênc ia artíst ica, confiando que isso daria a eles o peso cultural que nenhuma outra açã o teria: o peso de fazer histó ria de modo irrevogá vel, já que nada mais seria como antes.

A mudanç a mais sutil em Nova York refere-se a algo de que as pessoas não falam mas que está na cabeça de todo mundo. A cidade, pela primeira vez em sua histó ria, ficou destrutível. Uma simples revoada de aviões pouco maiores do que gansos pode rapidamente acabar com essa ilha da fantasia, queimar as torres, desmoronar as pontes, transformar as galerias do metrô em câmeras letais, cremar milhões. A suspeita da mortalidade faz parte agora de Nova York...⁶⁴

Essas linhas descrevem com precisão o que se passa. Mas, pasmem, foram escritas em 1949, pelo ensaísta E. B. White, quando subiam os primeiros prédios mais altos na cidade. Seu poder imaginativo lhe permitiu ver, antes, que o impossível era não apenas possível, mas até provável. Ele antecipava, também, que as transformaç ões de um tal estado de coisas eram de “coraç ões e mentes”, não de números e estatísticas. É sabido que não se fala muito no assunto em Nova York, hoje em dia. Pouco depois dos atentados, chegou-se mesmo a censurar a repetiçã o de suas imagens. Porém, como disse E. B. White, a mudanç a, embora ninguém fale dela, está na cabeça de todo mundo. Foi a suspeita de mortalidade que se abateu sobre o coraçã o antes esplendoroso do mundo ocidental, mostrando que nem mesmo aquelas torres duram para sempre.

Nesse sentido, os atentados terroristas podem ter desempenhado, por mais terríveis que tenham sido, certo papel artíst ico, na medida em que, ao instaurar o impossível como real, desmistificaram o caráter naturalizado de eternidade da própria realidade. Nem o império norte-americano é infalível e totalmente seguro – até ele é perecível. E, se ele é, todos nós somos. Se o “mundo da arte” foi, no mais das vezes, engolfado no jogo do entretenimento (que nos mantém entre uma coisa e outra, mas nunca propriamente em seu interior) e da diversã o (que nos diverge do que realmente interessa, tal como se falava, antigamente, de “manobra diversionista”, ou seja, que tira a atençã o do que interessa para que ele possa transcorrer sem que ninguém o perceba), talvez a arte possa, sim, vir ao nosso encontro fora deste “mundo” no qual achávamos que íamos encontrá-la, como as

⁶⁴ E. B. White, *Aqui está Nova York* (Rio de Janeiro: José Olympio, 2002).

galerias e os museus. Talvez, por mais difícil que seja esta idéia, ela possa vir ao nosso encontro até em atentados terroristas.

Não é novidade o mau-humor com que Adorno se referia à cultura de massa, que, aliás, preferia chamar de indústria cultural. Para ele, “divertir significa sempre: não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado”. Mais ainda, “é na verdade uma fuga, mas não, como afirma, uma fuga da realidade ruim, mas da última idéia de resistência que essa realidade ainda deixa subsistir”⁶⁵. Trata-se de uma crítica à idéia de que a arte é uma “válvula de escape”, como hoje ouvimos tantas vezes, como se a arte permitisse fugir da realidade cotidiana que temos e que reconhecemos como horrível, a ponto de precisar de um escape, mas que ao mesmo tempo abrimos mão de questionar, criticar, transformar – transgredir.

Em suma, a arte da indústria cultural diverte. Mas não resiste nem transgride. Entra em consonância e continuidade com o mundo que a gera, opera dentro do que ele diz que é possível, ao invés de instaurar nele descontinuidades e fissuras, para o futuro que, por ora, nem sabemos bem como vai ser. É esta dimensão da arte que, de forma provocativa, Stockhausen nos lembra. Sugere que a experiência artística pode ser terrorista, atentar contra as normatizações que nossa sociedade insiste em fazer para tudo. Mas ele não foi o único que se aproximou dos atentados através da arte. Mesmo o insuspeito Luiz Fernando Veríssimo, embora de forma mais discreta, escreveu, cerca de um mês após o acontecido, as seguintes palavras.

O pintor italiano Giorgio Morandi está morto desde 1964, claro, e o que chegou ao Museu de Arte Moderna de Paris foi uma exposição de suas pinturas e desenhos, mas tudo transcorreu como num encontro com um velho amigo: nenhuma surpresa – Morandi pintou essencialmente a mesma coisa a vida inteira, fui vê-lo porque sabia exatamente o que ia encontrar – e muito prazer. Só não posso dizer que botamos nossos assuntos em dia porque não teríamos o que conversar. Depois do 11 de setembro nenhum vivo tem assunto com qualquer morto antigo, fora as banalidades de sempre. A destruição do World Trade Center acabou com toda a possibilidade de diálogo entre as gerações. Nossas referências

⁶⁵ T. W. Adorno e Max Horkheimer, “A indústria cultural”, in *Dialética do esclarecimento* (Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1985).

não batem, quem viu as torres se esfarelarem e quem não viu vivem em universos diferentes, sem comunicação possível. Quem já estava morto na ocasião, então, nem conseguiria conceber de que *catzo* falamos. Mas entre todos os mortos que não nos entenderiam, Morandi talvez não nos entendesse de uma maneira especial.

O que ele pintou quase que exclusivamente a vida inteira foram naturezas-mortas, conjuntos de garrafas, caixas, vasos, vasilhames que ao mesmo tempo se integravam ao fundo e entre si abstratamente e mantinham sua distinção concreta e sólida de coisas. Não foi só porque durante alguns anos aquelas torres em chamas não nos sairão da cabeça que pensei imediatamente nelas vendo as formas verticais de Morandi, as caixas e garrafas longilíneas firmemente postas numa superfície real, com volume, presença e peso, e magicamente postas em outra dimensão, a salvo do tempo, da História, até da interpretação. Tem-se a impressão que os próprios objetos que Morandi reproduzia nos seus conjuntos repetidos eram sempre os mesmos, que ele estava na verdade pintando a sua permanência enquanto a vida e o pintor passavam por eles. Não são as garrafas e as caixas, é a sua existência silenciosa que está nos quadros de Morandi, as coisas que ele retratou são apenas o signo do que nelas é irretratável. Quem acompanhava sua obra ano a ano devia se divertir com a reincidência dos objetos – aquela cumbuca de novo! – que ele pintava obsessivamente, e era como se cada pintura fosse apenas um novo registro daquele mistério, uma coisa existindo, persistindo em existir. Morandi é o último morto com quem você poderia falar de caixas de ferro evanescentes, de formas que se declaram triunfalmente eternas desaparecendo, e o seu significado mudando em minutos.⁶⁶

Se é verdade que os atentados de 11 de setembro estão naquele rol de eventos que, de fato, produzem um corte, separam uma geração de outra, Morandi pertence definitivamente à geração anterior a eles. E isso não apenas cronologicamente. Se, dentre todos que não nos entenderiam, Morandi não nos entenderia de um modo especial é porque ele pintou justamente aquilo que os atentados destruíram: o volume, a presença, o peso, a dureza, a durabilidade, a consistência. Foi contra tudo isso, mais do que contra duas torres, que os terroristas atentaram. Destruíram, assim, uma coisa bem mais importante do que dois prédios, mas que, a rigor, não é “coisa” alguma: nossa própria

⁶⁶ Luiz Fernando Verissimo, “As torres do Morandi”, in *O Globo* (14/09/2001).



segurança nas coisas, nossa confiança na sua solidez e permanência. Marx já não dizia que “tudo que é sólido desmancha no ar”?

Não temos mais assunto com homens como Morandi. Nossa época, como tem insistido o sociólogo Zygmunt Bauman, é “líquida”. Ela não tem mais a solidez de Morandi. Pois o mundo mudou. Mudou tanto que Stockhausen pôde dizer que atentados terroristas foram arte. Será? Não sei a resposta. Mas imagino que, de qualquer jeito, se não suportarmos a angústia de que o impossível ocorreu, se insistirmos em deduzir o sem-precedentes de precedentes, se não aceitarmos que “aquilo que não havia, acontecia”, como disse Guimarães Rosa, jamais compreenderemos o que significou este desastre, literalmente, já que é como se tivesse vindo dos astros. Sim, o mundo mudou. E Stockhausen nos lança, de modo provocativo, a pergunta: poderá a arte permanecer a mesma?

Redes cívicas e internet: efeitos democráticos do associativismo⁶⁷

Rousiley C. M. Maia⁶⁸

Resumo: Este texto tem por objetivo explorar os modos pelos quais os atores coletivos da sociedade civil se valem dos recursos da internet para alcançar propósitos “potencialmente” democráticos. Argumento que não se pode conceber a sociedade civil de modo abstrato, como uma “esfera autônoma de atividade democrática”, mas é preciso distinguir entre diferentes tipos de associações cívicas, com capacidades, recursos, metas e valores distintos. Na primeira parte do artigo, aponto diferentes tipos de redes no ambiente virtual, com metas potencialmente democráticas. Na segunda parte, exploro diferentes formas de interação que as organizações cívicas estabelecem através da internet, a fim de gerar efeitos democráticos, tais como: a) interpretação de interesses e construção de identidade coletiva; b) constituição de esfera pública; c) ativismo político, embates institucionais e partilha de poder; d) supervisão e processos de prestação de contas.

Abstract: This paper aims to explore different ways through which collective civic actors use the internet to achieve goals potentially democratic. I argue that civil society should not be abstractly conceived as “an autonomous sphere of democratic association”, but one should distinguish between different forms of civic association, with distinct capacities, resources, aims and values. In the first part of the paper, I indicate different types of civic association with goals potentially democratic in the virtual environment. In the second part, I explore different forms interaction developed by civic associations through the internet, to generate democratic effects, such as: a) interpretation of needs and collective identity construction; b) constitution of public sphere; c) political activism, institutional struggle and sharing of power; d) monitoring and processes of accountability.

⁶⁷ Este texto é uma versão modificada do capítulo de mesmo título do livro *Comunicação e democracia: problemas e perspectivas*, São Paulo: Paulus (no prelo).

⁶⁸ Universidade Federal de Minas Gerais.

Para além da participação direta em instâncias formais do Estado, um crescente número de autores⁶⁹ vem ressaltando a importância da educação cívica e política dos cidadãos, o cultivo do senso de comunidade, bem como as dinâmicas de conversação e de deliberação, a fim de assegurar que as preferências acerca de representantes ou de políticas públicas sejam bem informadas e que ações diversas, por parte dos cidadãos, possam subsidiar e controlar democraticamente a agenda e a produção da decisão política. Nesse cenário, destaca-se o papel dos atores coletivos – associações voluntárias, movimentos sociais, ONGs, etc.. – para fomentar as capacidades políticas e cívicas dos cidadãos, prover informação e tematizar questões de interesse coletivo, atuar como representantes ou defensores morais de certas causas e, ainda, exercer vigilância e pressão sobre atores do sistema político. A partir desse quadro, indago: como os atores coletivos da sociedade civil se valem dos recursos da internet para alcançar propósitos “potencialmente” democráticos?

Antes de explorar tal questão é preciso considerar que a sociedade civil é altamente heterogênea. As associações cívicas podem tanto fazer avançar quanto obstruir a democracia. No desenvolvimento do debate sobre a sociedade civil, pensadores neo-liberais, comunitaristas e críticos que tendiam observar a “boa sociedade civil” – e o papel desta em sustentar as práticas e os valores democráticos (Cohen e Arato, 1992; Bellah, 2000; Elshtain, 2000; Berger e Neuhaus, 2000; Walzer, 2002; Bell, 2000) – se mostraram cada vez mais cautelosos em apontar tendências anti-liberais e anti-democráticas de certas associações cívicas e de determinados movimentos sociais. A “má sociedade civil” passou, nos últimos anos, a constituir-se como objeto de séria preocupação teórica (Warren, 2001; Ehrenberg, 1999; Chambers e Kopstein, 2001; Chambers, 2002). Para nossos propósitos, interessa ressaltar que tanto os grupos da “boa” quanto aqueles da “má” sociedade civil se valem dos recursos oferecidos pela internet para disponibilizar e trocar informações e coordenar suas ações. Torna-se, assim, um desafio teórico e metodológico apreender o modo pelo qual as organizações cívicas fazem

⁶⁹ Ver particularmente teóricos deliberacionistas, tais como: Habermas 1995, 1996 e 1997; Benhabib 1996; Cohen 1997; Cooke 1999; Bohman 2000; Dryzek 2004; Gutmann e Thompson 1996 e 2004.

uso da internet, em relação a certos procedimentos da democracia, para produzir inovações cultural e institucional, que se desdobram ao longo do tempo.

Na primeira parte deste artigo, argumento que não se pode conceber a sociedade civil de modo abstrato como uma “esfera autônoma de atividade democrática”. É preciso distinguir entre diferentes formas de associações cívicas, com metas e desenhos institucionais distintos. O propósito é o de apontar diferentes tipos de redes associativas no ambiente virtual e o complexo de conteúdos que elas disponibilizam. Na segunda parte, argumento que, para avaliar os efeitos das associações, é preciso investigar, além da organização, do poder e das metas das organizações, seus procedimentos em relação aos múltiplos planos demandados pela democracia, num dado contexto. Nesse sentido, procuro especificar diferentes usos que as organizações cívicas fazem da internet, a fim de gerar efeitos democráticos específicos, tais como: a) interpretação de interesses e construção de identidade coletiva; b) constituição de esfera pública; c) ativismo político, embates institucionais e partilha de poder; d) supervisão e processos de prestação de contas.

Do conceito de sociedade civil e as formas de associação

O conceito de sociedade civil tem se tornado cada vez mais controverso na teoria política. A própria herança do conceito – independentemente de tomarmos como ponto de partida Hegel ou Tocqueville – legou um conjunto de dificuldades para a demarcação das fronteiras da esfera cívica, dificuldades essas que foram alvo de disputa ao longo do século dezenove (Ehrenberg, 1999; Eberly, 2000; Seligman, 2002). De modo geral, a sociedade civil, na literatura contemporânea, refere-se às associações formais e informais e às redes na sociedade, que existem fora do âmbito do Estado. Alguns autores (Etzioni, 2000; Cohen e Arato, 1992; Young, 2002) fazem, também, a distinção entre sociedade civil e economia. Nessa perspectiva, a sociedade civil abrange a esfera privada da família e das associações, os movimentos sociais e outras formas de comunicação pública, como os *media*. No entanto, tal demarcação exclui instituições ligadas ao Estado, como partidos políticos, parlamentos e instituições burocráticas, bem como organizações centradas

exclusivamente na produção econômica e nas trocas do mercado. Há, atualmente, uma crescente dificuldade em fixar fronteiras rígidas entre o estado, a economia e a sociedade, uma vez que muitas iniciativas cívicas contam com a parceria de agentes do governo local ou nacional ou, mesmo, de agências do mercado, o que constitui um terreno híbrido de partilha de poder e de atuação.

Independentemente das controvérsias sobre a demarcação de fronteiras, os autores parecem concordar, sem dificuldades, que as associações voluntárias, as redes sociais informais e os movimentos sociais são parte da sociedade civil. Nesse sentido, “as organizações civis são aquelas que não têm como preocupação primária a acumulação de riqueza material ou o exercício da autoridade” (Houtzager et al, 2004, p.282). Se adotarmos esta definição simples (e bastante usual) da sociedade civil, precisamos lidar com uma vasta diversidade de tipos de associação. Essa definição é, assim, insuficiente para fazer importantes distinções entre as ligas de boliche de Putnam, as torcidas organizadas de times, vizinhos que vigiam crimes, os grupos de caridade ou corais, de um lado, e as organizações como o *Greenpeace*, o Movimento dos Sem-terra, os movimentos étnicos ou os Skin-Heads, de outro lado. Portanto, além de entender a sociedade civil como uma esfera de atividade associativa pública, a parte do Estado e do mercado, é preciso fazer distinções entre a organização interna das associações, sua estrutura de recursos, seus propósitos e o alcance de sua influência. Algumas associações cívicas se mostram mais orientadas para exercer influência sobre o Estado ou a economia, ou, ainda, a política transnacional, enquanto outras se voltam para ações de curto alcance, em grupos ou em localidades determinadas.

Além disso, é preciso estar atento para os valores substantivos que as associações promovem e o sistema de relações que estabelecem com outros agentes, na sociedade. Ao contrário da lógica toquevilleana que celebra a autenticidade local, não se pode supor que as associações cívicas – pelo simples fato de se auto-organizarem, por estarem enraizadas nos contextos práticos da vida cotidiana ou, ainda, por conquistarem, em alguma medida, autonomia política – se apresentem como força democratizante e racionalizadora da sociedade. Algumas associações cívicas desenvolvem idéias progressistas e democráticas, buscam desenvolver habilidades políticas e cultivar virtudes cívicas dos cidadãos,

mobilizar debates na esfera pública, representar interesses coletivos ou, ainda, monitorar e estabelecer limites às atuações ilegítimas dos Estados e dos mercados. Outras associações abraçam idéias conservadoras e fundamentalistas e se mobilizam em torno de interesses corporativistas e particularistas. Podem combinar o ódio (em forma de racismo, homofobismo ou xenofobismo, por exemplo) e a atuação secreta, e, assim, prejudicar os debates públicos e substituir as ações políticas pela violência. O que a sociedade civil realmente “é” pode somente ser apreendido através do exame cuidadoso do que seus participantes efetivamente fazem, como eles se organizam e se relacionam com outros agentes sociais, em ambientes configurados por forças econômicas e políticas, em contextos sócio-histórico específicos.

Apesar da ênfase concedida, neste artigo, à sociedade civil, é preciso ter claro que as características do sistema legal, as garantias providas pela lei, os procedimentos administrativos ou tributários têm efeitos palpáveis nas formas de organização, nas normas e nos hábitos das associações voluntárias, dos grupos de interesse e dos movimentos sociais. Os modos de ação desses atores cívicos dependem do projeto político e institucional dos governantes. O Estado permanece como agente central para alcançar justiça distributiva, implementar direitos, proporcionar segurança, distribuir e sancionar poderes, implementar políticas públicas e desempenhar muitas outras funções necessárias a uma democracia robusta. As relações existentes entre o Estado e a sociedade civil são diversificadas e permeadas de tensões.

Para nossos propósitos, interessa ressaltar que a sociedade civil é heterogênea, composta por grupos com diferentes formas de organização, valores, metas e que, ainda, estabelecem distintos padrões de relação com os agentes do Estado e da sociedade. Apesar da fragmentação da sociedade civil, é preciso estar atento para o efeito combinado de diferentes atores cívicos que favorecem práticas democráticas, tanto na própria esfera cívica quanto na esfera política. Autores como Mark Warren (2001) e Michael Edwards (2004) argumentam que as associações cívicas não podem desempenhar todas as funções demandadas para a construção da democracia. Mas que, ao invés disso, elas tendem a se especializar em determinadas funções.

Alguns tipos de associação serão cruciais para a *accountability* política, mas não para o estabelecimento da confiança e cooperação, enquanto outras podem encorajar novas normas sociais, mas exercer um reduzido impacto sobre a reforma política. Assim, quanto mais forte, mais diversificado e independente for o eco-sistema da sociedade civil, maiores serão as chances de que essas interações positivas se mantenham ao longo do tempo (Edwards, 2004, p. 86).

Assim, é o “eco-sistema da sociedade civil” – o conjunto de grupos de ação local, associações voluntárias em prol de causas de interesses comuns, grupos beneficentes, organizações híbridas em parceria com o poder público, etc. – que fornece condições para o exercício de distintas práticas demandadas para o fortalecimento da democracia. A partir deste quadro, interessa-nos indagar, na próxima seção, sobre a natureza de distintos atores coletivos ou, mais especificamente, sobre a diversidade de “redes associativas” existentes no ambiente virtual, com metas “potencialmente” democráticas.

DAS DIFERENTES REDES NO AMBIENTE VIRTUAL

Partimos da premissa que os atores coletivos cívicos – as associações voluntárias, os movimentos sociais, ONGs, etc. – tendem a ser mais eficazes que os cidadãos isolados para organizar e divulgar informação, para desenvolver aptidões cívicas e políticas dos indivíduos, para superar os obstáculos da ignorância política e da apatia, para representar interesses e sustentar o debate na esfera pública e, ainda, para exercer pressões sobre os representantes políticos e/ou atuar como parceiro em instituições híbridas⁷⁰. Diversos estudos têm apontado que o uso politicamente relevante da informação disponível na internet não se estende a todos, mas, ao invés disso, somente àqueles que já são, de alguma forma, interessados (Lilleker e Jackson, 2004). Contudo, isso não é insignificante, já que o associativismo produz determinados efeitos democráticos que repercutem no desenvolvimento dos próprios cidadãos e no âmbito da política institucional-formal.

Os atores coletivos cívicos têm utilizado os recursos da internet para uma variedade de propósitos. É possível detectar, pelo menos, quatro diferentes tipos de redes (Mitre, Doimo e Maia 2003):

⁷⁰ Este ponto tem sido desenvolvido por diversos autores. Ver Cohen e Arato 1992; Melucci 1996; Warren 2001; Young 2002 e 2006; Mendonça e Maia 2006; Scherer-Warren 1999 e 2006.

a) *Redes para produção de conhecimento técnico-competente* se destinam a organizar conhecimento especializado e torná-lo disponível para movimentos sociais. Tais redes são importantes para dar subsídios para a qualificação técnica dos membros de organizações da sociedade civil. Um exemplo é a DH Net (“Rede de Direitos Humanos”), a qual, em parceria com centros de pesquisa universitários, criou uma biblioteca virtual, englobando arquivos sobre um conjunto de diferentes direitos, em diversos formatos e com vocabulário acessível a leigos. Tal rede também promove cursos para educar pessoas sobre direitos humanos, cívicos, políticos e sociais. São particularmente relevantes os cursos interativos *on line* para capacitar os chamados “agentes de cidadania”, isto é, líderes de movimentos sociais de pequenas comunidades ou em cidades afastadas de grandes centros.

b) *Redes de memória ativa* têm como propósito digitalizar documentos de movimentos sociais (estatutos, jornais, material didático para divulgação, atas, relatos pessoais, etc.) para armazenamento livre em portais, na rede, a fim de que se tornem acessíveis para outros movimentos sociais e para a sociedade em geral. Estas podem ser vistas como centros virtuais de informação e documentação (Doimo, 1995), que contribuem para construir uma memória dos movimentos e preservar suas experiências compartilhadas. Um exemplo é o site *Favela tem Memória*, que busca organizar dados estatísticos sobre as favelas e traz depoimentos, histórias, fotografias e documentos oficiais sobre a história das favelas do Rio de Janeiro. Nas palavras dos editores,

O site *Favela tem Memória* vem se somar às várias iniciativas recentes de construção da memória das favelas no Rio de Janeiro. Queremos **valorizar as lembranças** dos moradores mais velhos e resgatar experiências coletivas de participação política, associativa ou religiosa. Queremos fazer **circular histórias** do passado para reforçar laços, identidades e sonhos do presente⁷¹.

c) *Redes para produção de recursos comunicativos* apresentam, como meta, aperfeiçoar

⁷¹ Disponível em: <<http://vivafavela.com.br>>. Acesso em: 03/2006.

as habilidades para um uso eficaz das oportunidades de comunicação, auxiliando grupos subordinados e marginalizados a articular, de modo autônomo, seus próprios interesses e suas necessidades. Um exemplo é a “Redelê” (Rede de inclusão e capacitação digital), que promove educação digital de grupos em desvantagem (moradores de favela, comunidades rurais, populações indígenas). Redes dessa natureza buscam dar assistência a esses grupos ou a essas comunidades no sentido de ganharem habilidades também para confecção de material informativo (*webpages*, materiais audiovisuais e impressos), a fim de disseminar informação, superando as barreiras de acesso à comunicação dos meios massivos.

d) *Redes de vigilância e solidariedade à distância* têm como objetivo defender direitos, protegendo os cidadãos ou lutando contra discriminação, ou exercendo função de vigilância sobre os dirigentes e outras instituições. Tem-se, como exemplo, a organização “Human rights Watch”, “DH Net”, “CMI” (Centro de mídia independente – “Indymedia”). Através dessas redes, busca-se expor delitos ou violações de direito, fazendo com que os transgressores respondam por seus atos. Além de procurar ampliar o apoio para suas causas, essas organizações se esforçam para expandir a influência de determinados movimentos, para desafiar governantes e dirigentes a investigar e punir práticas abusivas. Coordenam, ainda, o ativismo cívico e ações diretas em diferentes níveis locais e em ambientes transnacionais (Palczewski 2001).

DAS INTERAÇÕES NO AMBIENTE VIRTUAL

A internet permite estabelecer plataformas de diálogo para que as pessoas interajam localmente ou transcendam as fronteiras do Estado-nação, numa rede anárquica de interações. Possibilita que muitos indivíduos se engajem em listas de grupo, *chats rooms*, fóruns da *web*, fazendo avançar conversações sobre todo tipo concebível de questões. Existem, literalmente, milhares de grupos e comunidades virtuais no ciberespaço, que utilizam a comunicação mediada por computador para os mais variados propósitos (Rheingold 1993; Dahlberg 2001: 11). Se, na primeira parte do texto, apontei diferentes tipos de redes no ambiente virtual, interessa, agora, explorar diferentes padrões

de interação que os atores coletivos cívicos estabelecem, via internet, com outros agentes da sociedade, para gerar efeitos potencialmente democráticos. São eles: a) interpretação de interesses e construção de identidade coletiva; b) constituição de esfera pública; c) ativismo político, embates institucionais e partilha de poder; d) supervisão e processos de prestação de contas.

a) *Interpretação de interesses e construção de identidade coletiva*

A internet vem sendo altamente valorizada por proporcionar recursos para que grupos expressem e atualizem suas identidades, seus valores e interesses. Em casos de grupos que sofrem de injustiça distributiva ou de exclusão simbólica, a busca por superação dos obstáculos se inicia com o esforço desses atores para definir, em seus próprios termos, a situação-problema, através da contestação de constrangimentos em práticas históricas, cristalizados em regras formais ou implícitos em convenções culturais da sociedade (Melucci 1996; Alexander 1998; Fraser 1997; Young 1997 e 2002). Muito freqüentemente, aquilo que é tematizado como problema – exploração, preconceitos, ou déficits da política pública – não é tido como tal para os demais atores da sociedade, antes da ação discursiva, mesma, do grupo social. Atores coletivos buscam *desvelar* formas passadas e presentes de poder que limitam ou restringem as chances de vida dos indivíduos, organizando experiências em narrativas publicamente compreensíveis. Assim, lançam luz às formas de poder nos arranjos institucionais ou nas configurações culturais, as quais não eram consideradas, antes, pela racionalidade dos aparatos dominantes.

As pesquisas desenvolvidas por Mitra (2004) evidenciam bem o uso da internet para interpretação de interesses e construção de identidade coletiva de sujeitos subordinados ou marginalizados. Além de grupos diaspóricos, Mitra investiga a SWANET – portal de mulheres indianas. Nas palavras da autora, “as novas tecnologias digitais estão transformando o sentido de *silêncio* ao oferecerem oportunidades para grupos tradicionalmente invisíveis, como as mulheres do Sul da Ásia, encontrarem um novo espaço discursivo, onde podem falar de si mesmas e, assim, tornarem-se visíveis e percebidas” (Mitra 2004: 493). O Portal é composto por páginas dedicadas a temas como



“Casamento”, “Divórcio”, “Violência doméstica”, “Organização de mulheres do Sul da Ásia”, “Questões de lésbicas”, “Artigos” (textos de indianas sobre mulheres indianas). Estabelece, assim, vários *links* hipertextuais para espaços de discussão e páginas pessoais, feitos de maneira autônoma e sem organização central. A autora destaca que é o *acúmulo* de muitas vozes individuais que faz com que grupos marginalizados possam obter poder discursivo. O portal é “um indicador de que há uma massa crítica de vozes no espaço cibernético, [...] interessadas em articular questões de grupos tradicionalmente sem poder” (Mitra 2004: 504). Além disso, a auto-organização é valorizada por permitir a essas mulheres “reivindicar a autoridade e a autenticidade de suas vozes por meios próprios, ao invés da associação com qualquer outra voz com autoridade tradicional” (Mitra 2004: 506).

Outro exemplo são os vários *sites* de moradores de favela no Brasil. Por exemplo, os moradores de favelas e grupos organizados dessa população, no Brasil, utilizam a internet de diversos modos em suas lutas por reconhecimento, seja para questionar representações estigmatizantes e questões controversas envolvendo a construção simbólica sobre a favela (www.observatíoriadafavela.com.br e o www.cufa.com.br), seja para promover projetos culturais e educativos desenvolvidos nessas comunidades (www.ceasm.org.br; www.casadecultura-rocinha.com.br), seja, ainda, para divulgar guia cultural dos bares, grupos artísticos e pontos de lazer das favelas da capital. Em tais *sites*, são comuns textos reflexivos produzidos por moradores (alguns deles também estudantes universitários) com vistas a buscar alternativas locais para a solução de problemas vivenciados (www.vivafavela.com.br e www.favelaeissoai.com.br; www.anf.org.br). Há uma forte presença de ensaios que analisam a cobertura da mídia em relação aos assuntos envolvendo comunidades populares bem como coleções de fotografias com o propósito de documentar a vida dos moradores de favelas, com todas as suas nuances, e fazer um contraponto às imagens produzidas pelos media comerciais.

Ganhar voz na internet não depende necessariamente de privilégios financeiros, raciais ou geográficos, mas relaciona-se com a aquisição de capacidade discursiva. Tais espaços virtuais podem ajudar os indivíduos que sofrem de injustiça distributiva ou de exclusão simbólica a examinar criticamente os próprios valores e a interpretar a própria

situação em relação aos outros atores sociais, bem como construir novos padrões de auto-apresentação e reconhecimento (Alexander 1997: 25; Habermas 1997).

Quanto mais bem sucedidos forem os movimentos sociais em direcionar a atenção pública para o significado negligenciado de propriedades e habilidades que [grupos específicos] coletivamente representam, mais chances eles terão de elevar o valor social, ou, na verdade, o *status* de seus membros (Honneth 1996: 127).

Assim sendo, determinadas redes cívicas, apesar de serem consideradas pré-políticas do ponto de vista institucional, podem re-significar a própria experiência e revalorizar habilidades e propriedades de grupos previamente excluídos. Através da internet, esses atores podem agir como ativos interlocutores para tematizar problemas de forma publicamente convincente, como discutirei a seguir.

b) *Constituição de esfera pública*

Muitos pesquisadores já apontaram as possibilidades e as limitações da comunicação descentralizada, que ocorre através da internet, para fomentar a esfera pública política (Malina 1999; Wilhem 2000; Dahlberg 2001; Matter 2001; Maia 2002a; Bohman 2004). Por definição, a troca comunicativa na esfera pública é exigente: os participantes devem, por definição, manter os compromissos com a igualdade moral e política entre os interlocutores; a comunicação deve ser inclusiva, acolhendo novos participantes ou temas ao fórum de debate; deve conceder oportunidades para a livre expressão de opiniões e a consideração dos pontos de vista apresentados no debate; deve sustentar o caráter público das razões em disputa, diante de uma audiência potencialmente ilimitada (Habermas 1996; Cohen 1997; Benhabib 1996; Bohman 2000). A internet estende o diálogo e a troca de argumentos para além dos encontros face-a-face. Particularmente em fóruns de natureza crítica – listas de discussão, grupos políticos, fóruns virtuais, etc. – os indivíduos têm a oportunidade de apresentar suas inquietudes, negociar seus entendimentos e trocar argumentos, promovendo uma “batalha de idéias” *on line*.

É preciso considerar, contudo, que diferenças de identidade e *status* são construídas *on line*, reproduzindo as estruturas sociais e culturais *off line*. Mesmo quando as identidades se mantêm desconhecidas no debate virtual, os participantes fazem uso de sexismo, racismo e outras formas de abuso ou discriminação (Schmidtke 1989: 73; Yang 2003: 477). Seguindo a estratificação de recursos do mundo social (como tempo, dinheiro e habilidades retóricas), alguns atores dispõem de maior capacidade para fazer suas vozes ouvidas do que outros, sendo esses os que monopolizam a atenção, controlam a agenda e o estilo da discussão (O'Brien 1999; Wilhem 1999 e 2000; Dahlberg 2001). Nem sempre os participantes mostram-se interessados em considerar cuidadosamente as opiniões dos demais participantes ou de reformular suas próprias posições, cumprindo as exigências do debate crítico-racional. Muito freqüentemente, os indivíduos fazem avançar suas próprias idéias, mas raramente reconhecem o vigor das críticas endereçadas a eles, ou alteram as próprias posições ou seus compromissos, no curso mesmo da discussão (Rheingold 1993; Hill e Hughes 1998).

É preciso salientar que as redes cívicas tendem a produzir uma intensa comunicação interna entre seus próprios membros e/ou entre outros grupos com interesses afins. Ao examinar relações associativas na internet, Palczewski (2001) e Hill e Hughes (1998) apontam que grupos com foco em questões políticas tendem a desenvolver “comunidades de interesse” ideologicamente hegemônicas, ao invés de reunir pessoas com interesses e valores divergentes ou conflitantes. Nesse sentido, talvez o mérito da internet em provocar conversações autônomas e descentralizadas não esteja exatamente em fomentar o debate deliberativo em fóruns virtuais, mas, ao invés disso, em preparar os cidadãos e os atores coletivos cívicos para debates mais exigentes.

Nesse sentido, deve-se considerar a importância da internet para preparar os indivíduos para o posterior engajamento em fóruns abertamente contestatórios e promover o que Bohman (2004) chama de “descentramento” da esfera pública. Em outras palavras, as organizações cívicas, ao se valerem da comunicação mediada por computador, não apenas no contexto nacional, mas, também, em redes de amplitude transnacional, têm novas oportunidades para se engajar em uma atividade reflexiva e democrática, a fim de testar idéias, de imaginar novas possibilidades de ação e propor soluções alternativas para

os problemas vivenciados (Yang 2003; Mitra 2001, Scherer-Warren 1999 e 2006)⁷². A troca de experiência ancorada em realidades e contextos distintos facilita a aprendizagem dos atores cívicos sobre o desenvolvimento de agendas ou planos de política pública, sobre quando e como estabelecer compromissos, bem como reconhecer quando se está sendo manipulado, pressionado ou ameaçado.

Ademais, cabe destacar que boa parte dos estudos que tratam do debate virtual concebe-o como o resultado de um encontro dialógico singular, isto é, o ato de fala “aqui e agora” entre os usuários da internet. Os atores coletivos críticos da sociedade civil sustentam o debate na esfera pública de maneira mais permanente que os indivíduos isolados, os quais o fazem apenas de maneira episódica e efêmera. Assim, se compreendemos a dimensão processual da esfera pública, as condições da deliberação pública não são tão exigentes. Dryzek (2004) propõe que se entenda a deliberação pública como uma competição de discursos em longo prazo, na esfera pública. Os discursos enfeixam pontos de vistas, argumentos e posicionamentos pró e contra uma determinada matéria. Também Habermas (1997: 22), Benhabib (1996) e Bohman (2000: 55) defendem que a opinião pública se forma através de uma rede de discursos que se interpenetram e se sobrepõem. Os indivíduos podem acionar os discursos que se encontram publicamente disponíveis, em múltiplas redes de conversação e discussão.

Se o processo de debate é concebido como uma troca argumentativa que se estende no tempo e no espaço, os grupos e as organizações cívicas têm maiores oportunidades para conquistar capacidades a fim de construir uma “presença” nos fóruns de discussão e se posicionarem como agentes interlocutores ativos, isto é, com uma voz específica para si; para articular seus próprios interesses, independentemente de assimetrias financeiras, geográficas, de gênero, etc.; para encontrar estratégias com vistas a garantir maior grau de escuta e resposta efetiva dos demais participantes. As trocas argumentativas que ocorrem na esfera pública podem influenciar o entendimento que os indivíduos têm sobre os problemas sociais e alterar as relações que eles estabelecem com as instituições do Estado e do mercado. A discussão crítica na esfera pública pode conferir

⁷² Uma série de fatores devem ser considerados para apreensão desses efeitos, tais como a escala da organização voluntária, a existência ou não de parcerias com instâncias do governo, o grau de democracia interna da organização.

ou minar a legitimidade das próprias ações dos representantes e afetar diretamente o modo pelo qual eles tomam decisões.

c) *Ativismo político, embates institucionais e partilha de poder*

Formas diversas de ativismo se desenvolvem *on line*, tais como “ciber-protestos”, “listas eletrônicas de abaixo assinado”, “guerrilha de *e-mails* a dirigentes e a oficiais públicos”; “desobediência civil eletrônica”, etc⁷³. Muitas vezes, as ações táticas do ciberativismo são efêmeras, fragmentadas e transitórias. Interessa ressaltar, não obstante, que a luta virtual que os atores coletivos empreendem imbrica-se, muitas vezes, com a mobilização social (Moraes 2001; Scherer-Warren 1999 e 2006). Se adquirir competência política e técnica para transacionar com os atores políticos formais é por demais oneroso para o cidadão isolado, o mesmo não procede para os atores coletivos cívicos. Estes podem vir a desenvolver – e frequentemente desenvolvem – conhecimentos específicos de orçamentos, de planilhas, de técnicas de gestão em áreas de interesse particular, além de conhecimento sobre o próprio funcionamento do Estado, tais como procedimentos para a tramitação de leis, estabelecimento de acordos, realização de barganhas para a implementação de políticas públicas.

Nesse sentido, podem ser ressaltadas algumas experiências de participação interativa bem sucedida, construídas por atores coletivos, em que há uma partilha de poder de instâncias do Estado com os cidadãos. Um exemplo interessante é a criação de comunidades políticas virtuais, empreendida na Finlândia. Em Espoo, o Conselho Jovem criou um *site* chamado *NuvaNet*, que estabelece um canal de comunicação direta com as autoridades locais. Seu principal objetivo é o de explorar a tecnologia para ampliar a democracia e estimular a participação popular, especialmente dos jovens, na política local.

⁷³ Palczewski (2001) explora casos extremos, como a ação da organização do “Hacktivism”, que declara utilizar práticas de hacker “englobando tudo, desde grupos que lutam por direitos dos animais e destroem páginas de companhias que vendem peles de animais pela internet, até grupos dissidentes que utilizam computadores para promover a democracia em países totalitários” (Hacktivists citado em Palczewski 2000: 179). Tal organização declarou guerra a países que violam os direitos humanos (como a China e o Iraque), com ameaças de destruição de seu sistema de computadores.



Por meio desse *site* e da plataforma *IdeaFactory*, os jovens discutem suas idéias e enviam moções diretamente para a Assembléia Municipal. O Conselho Jovem busca fomentar a participação, visitando escolas e estimulando os jovens a se envolverem nas discussões do *site* (Frey 2002: 154).

Durante o processo de discussão, todos os argumentos – tanto os pró quanto os contra – são expostos. Para cada idéia ou sugestão, uma moção é preparada pelo conselho e, após uma longa discussão, enviada de volta, para ser votada pela comunidade virtual. Finalmente, a proposta, assinada (virtualmente) por centenas de jovens, é levada à Assembléia Municipal, às autoridades locais ou à mídia local. (Frey 2002: 154).

Conforme a avaliação de Frey, os processos de discussão e de ativismo empreendidos no *site* e em ambientes de interação *off line* realmente influenciam as tomadas de decisão, o que fomenta, por sua vez, a própria participação dos jovens. É interessante assinalar que o sucesso dessa iniciativa deve-se, também, ao papel exercido pelos moderadores, que buscam garantir a transparência e a organização nos debates, assim como à responsividade dos governantes locais e à porosidade das instituições políticas à participação popular.

d) *Supervisão e processos de prestação de contas*

Os novos recursos da internet podem aprimorar o sistema de democracia representativa, aumentando o fluxo de informações provenientes do governo, tornando as autoridades mais responsivas. Os departamentos podem transmitir as questões administrativas ou de serviço, sob seus próprios pontos de vista, ou comunicar-se diretamente com a população, sem o filtro dos meios de comunicação de massa (Richard 1999: 80). Os resultados de uma pesquisa realizada em *sites* de prefeituras da Califórnia evidenciaram que “mais de 50 por cento de todos os *sites* continham informações relativas aos principais departamentos funcionais” (Hale, Mussom e Weare 1999: 111). Houve *sites* exemplares que exploraram o potencial para possibilitar e ampliar as trocas, o debate, facilitando o acesso à informação e fornecendo canais de comunicação entre cidadãos e

representantes e, também, dentro da própria comunidade. No entanto, esses *sites* foram os mais raros. Os mais comuns são aqueles que não disponibilizam recursos suficientes para fomentar a troca de opiniões (Hale, Mussom e Weare 1999: 115). Também no Brasil, os *sites* de governos locais, ainda que apresentem espaços para interação comunicativa, freqüentemente não respondem às perguntas recebidas do público, nem atualizam a lista de FAQs (*frequent asked questions*) (Azevedo 2005).

As associações podem operar como agentes que coletam, organizam e disponibilizam informações que educam os indivíduos sobre assuntos do próprio interesse. A aquisição de informação torna os indivíduos aptos a demandar transparência das instituições do governo e a exigir que dirigentes e representantes de outros poderes prestem contas de suas declarações e ações. Quando os movimentos sociais encontram-se especialmente envolvidos em promover certas causas, eles acionam recursos informativos fundamentais para monitorar instâncias do governo e outras instituições, de tal forma que elas mantenham compromissos, a observância de leis e de tratados. Redes como a “DH Net” e “Indymedia” possuem seus próprios especialistas e profissionais para converter um grande volume de informações complexas em conhecimento prático, para o monitoramento e o controle das ações de dirigentes.

Algumas experiências apontam que as próprias instituições governamentais podem estabelecer recursos para a comunicação entre o poder público e a sociedade civil, facilitando processos de prestação de contas. O Departamento de Justiça do Canadá, por exemplo, criou um *site*, chamado *Access to Justice*, o qual foi rapidamente utilizado pela comunidade. O *site* mostrou-se útil para conectar o público à discussão e ao esclarecimento de questões de interesse jurídico. Sobre essa experiência, Richard (1999) destaca que as cobranças iniciadas por um determinado grupo, muitas vezes, passaram a integrar o rol de reivindicações da sociedade como um todo. “Ao estreitar as fronteiras existentes entre o governo e os promotores de uma determinada causa, a internet também criou demandas de *accountability*” (Richard 1999: 79).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A democracia, para funcionar bem, com eficiência e vitalidade, precisa de

diferentes recursos, tais como a educação das pessoas; a prática da conversação e da discussão, entre os próprios cidadãos, de assuntos de interesse coletivo; o engajamento em políticas institucionais. Diferentes teorias democráticas, ao tratar do associativismo cívico, combinam esses componentes de modo distinto e conferem a eles pesos variados, seja de forma manifesta, seja de modo latente. As vias para se estabelecer a política democrática são muitas.

Alguns críticos alegam que as políticas cívicas são fragmentadas ou setorializadas, restritas a temáticas ou a grupos específicos, e, por isso mesmo, o alcance político de suas ações é limitado. Contudo, dada a larga escala da sociedade contemporânea e a complexidade de suas instituições, nem sempre é desejável uma política nacional e geral, que afete o país inteiro e toda a sua população de modo igualitário e universalizante. A sociedade civil não expressa um projeto político único e homogêneo, mas, ao invés disso, organiza-se de modo relativamente autônomo em uma multiplicidade de espaços de disputa e de negociação. O aprofundamento da democracia exige, assim, uma pluralidade de relações entre forças políticas distintas, dentro da própria sociedade civil e, também, nas instituições do centro do sistema político. Em outras palavras, uma democracia robusta requer uma pluralidade de formas de participação política por parte dos cidadãos, de associações com diversos nichos de especialização e de formas distintas de articulação com os agentes do Estado.

As oportunidades oferecidas pela internet – como um complexo de conteúdos e um ambiente de conexão e interações – devem ser vistas de modo associado com as motivações dos próprios atores sociais e com os procedimentos da comunicação efetivamente adotados. A comunicação mediada por computador pode ser utilizada por indivíduos e grupos com metas e funções democráticas ou por aqueles com metas anti-democráticas. De tal sorte, é fundamental fazer distinções entre a diversidade de metas e de modos de organização das agregações, a partir de diferentes tipos de funções democráticas que as associações podem desempenhar, levando em conta, também, o contexto sócio-histórico.

A internet facilita a operacionalização de formas variadas de participação em âmbitos distintos – no nível local, nacional e transnacional. Atores coletivos críticos da

sociedade civil têm utilizado os recursos da rede para gerar conhecimento técnico-competente, memória ativa, recursos comunicativos, exigência de prestação de contas e solidariedade à distância. Como procurei expor, experiências empíricas diversas demonstram que cada modalidade de associação cívica tende a se especializar numa determinada função, e, por isso mesmo, nem sempre é capaz de exercer outras funções.

As conclusões apresentadas aqui, envolvendo os movimentos sociais e as associações voluntárias, não eliminam obviamente muitos dos problemas que atualmente afetam as democracias, seja a apatia política, o individualismo e a demanda por uma privacidade extrema, por parte de alguns cidadãos, seja a negligência quanto às demandas populares, o autoritarismo, a burocracia excessiva ou a corrupção dentro das instituições políticas. É preciso indagar como se dá (ou em que grau acontecem): a interpretação de interesses e construção de identidade coletiva; a constituição de esfera pública; o ativismo político, os embates institucionais e a partilha de poder; a supervisão e os processos de prestação de contas. Esses processos produzem efeitos em longo prazo, efeitos esses que não podem ser negligenciados.

Este trabalho representa resultados derivados do projeto de pesquisa “Mídia e Debate público: dimensões da deliberação II”, financiado pelo CNPq e pela FAPEMIG. Um agradecimento especial é devido a Patrícia Marcolino Costa Ferraz e a Márcia Maria da Cruz pela colaboração na pesquisa de casos empíricos que ilustram este texto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEXANDER, J. Ação coletiva, cultura e sociedade civil: Secularização, revisão e deslocamento do modelo clássico dos movimentos sociais, *RBCS*, 13(37): 5-31, jun. 1998.

AZEVEDO, D. P. Onde está a informação de qualidade? Para uma análise da informação fornecida pelos *web sites* de governos locais, II *Jornada de Comunicação e Democracia*, Belo Horizonte, UFMG, 2005.

BELL, D. American exceptionalism revisited: the role of civil society. In: EBERLY, D. E. (Org.) *The essential civil society reader*. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, 2000, p.373-390.

- BELLAH, R. The good society: we live through our institutions. In: EBERLY, D. E. (Org.) *The essential civil society reader*. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, 2000, p.69-94.
- BENHABIB, S. Toward a deliberative model of democratic legitimacy. In: BENHABIB, S. (Ed.). *Democracy and difference: contesting the boundaries of the political*. Princeton: Princeton University Press, 1996. p. 67-94.
- BERGER, P. L. E NEUHAUS, R. J. To empower people: from state to civil society. In: EBERLY, D. E. (Org.) *The essential civil society reader*. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, 2000, p.143-182.
- BOHMAN, J. *Public deliberation: pluralism, complexity and democracy*. Massachusetts: MIT Press, 2000.
- BOHMAN, J. Expanding dialogue: The internet, the public sphere and the prospects for transnational democracy, *Sociological Review*, 52(2): 131-55, 2004.
- CHAMBERS, S. A critical theory of civil society. In: CHAMBERS, S; KYMLICKA, W. *Alternative Conceptions of Civil Society*. Princeton: Princeton University Press, 2002, p.90-112.
- CHAMBERS, S. e KOPSTEIN, J. 2001. Bad civil society. *Political Theory*, vol. 29, n° 6, pp. 837-865.
- COHEN, J.; ARATO A. Politics and the concept of civil society , in: HONNETH, A.; MCCARTHY, T.; OFFE, C.; WELLMER, A. (Orgs.). *Cultural-political interventions in the unfinished project of enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- COHEN, J. Deliberation and democratic legitimacy. In: BOHMAN, J.; REHG, W. (Org.). *Deliberative democracy*. London: MIT Press, 1997. p. 67-92.
- COLEMAN, S. Cutting out the middle man: from virtual representation to direct deliberation. In: HAGUE, B.; LOADER, B. *Digital democracy: discourse and decision making in the information age*. London: Routledge, 1999. p. 195-210.
- COLEMAN, S. Online Campaigning, *Parliamentary Affairs*, 54(4): 679-700, 2001.
- COSTA, S. Movimentos sociais, democratização e construção de esferas públicas locais, *RBCS*, 12(35): 121-34, 1997.
- DAGNINO, E. Sociedade civil e espaços públicos no Brasil. In: DAGNINO, E. (Ed.). *Sociedade civil e espaços públicos no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 9-16.
- DAHLBERG, L. Computer-mediated Communication and the Public Sphere: A Critical Analysis, *Journal of Computer Mediated Communication*, 7(1): 1-27, Oct. 2001.

- DALHGREN, P. The Public sphere and the net: Structure, Space and Communication. In: BENNET, W. L.; ENTMAN, R. (Org.). *Mediated politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. p. 33-55.
- DOIMO, A. M. *A vez e a voz do popular: movimentos sociais e participação política no Brasil pós-70*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.
- DRYZEK, J. Legitimidade e Economia na democracia deliberativa. In: COELHO, V. S.; NOBRE, M. (Orgs.). *Participação e deliberação: teoria democrática e experiências institucionais no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Ed. 34, 2004. p. 41-62.
- EBERLY, D. E. The meaning, origins and applications of civil society. In: EBERLY, D. E. *The essential civil society reader*. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, 2000, p.3-33.
- EDWARDS, M.. *Civil society*. Cambridge: Polity Press, 2004.
- EHRENBERG, J. *Civil society: the critical history of an idea*. New York: New York University Press, 1999.
- EISEMBERG, J.; CEPICK, M. Internet e as instituições políticas semi-periféricas , in: EISEMBERG, J.; CEPICK, M. (Org.). *Internet e política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. p. 46-72.
- ELSTHAIN, J. B. Democracy on trial: the role of civil society in sustaining democratic values. in: EBERLY, D. E. *The essential civil society reader*. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, 2000, p.3-33.
- FISHKIN, J. Possibilidades democráticas virtuais. Perspectivas da democracia via internet. In: EISEMBERG, J.; CEPICK, M. (Org.). *Internet e política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. p. 17-45.
- FRASER, N. From redistribution to recognition? In: FRASER, N. *Justice interruptus: critical reflections on the postsocialist condition*. New York: Routledge, 1997. p. 11-40.
- FREY, K. Governança eletrônica: experiências de cidades européias e algumas lições para países em desenvolvimento. In: EISEMBERG, J.; CEPICK, M. (Org.). *Internet e política: teoria e prática da democracia eletrônica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. p. 141-63.
- FUNG, A.; WRIGHT, E. O. Thinking about empowered participatory governance , in: FUNG, A.; WRIGHT, E. O. *Deepening democracy: institutional innovation and empowered participatory government*. London: Verso, 2003. p. 3-44.
- GOMES, W. Opinião Pública na Internet: Uma abordagem ética das questões relativas a censura e liberdade de expressão na comunicação em rede , in: *Compós*, X, 2001.



- GOMES, W. Internet e participação política em sociedades democráticas. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v.27, 2005, p. 58-78.
- GUIDA, L. *E-Democracy in Bologna: Iperbole civic network, how to built a participative on line community*. Disponível em: <<http://www.e-democracy.lcc.ufmg.br>>. Acesso em 07/2001.
- GURZA LAVALLE, Adrián; HOUTZAGER, Peter P; CASTELLO, Graziela. Representação política e organizações civis: novas instâncias de mediação e os desafios da legitimidade, *RBCS*, v. 21, n. 60, p. 43-66, fevereiro de 2006.
- GUTMANN, A.; THOMPSON, D. *Democracy and disagreement*. London: Harvard University Press, 1996.
- GUTMANN, A.; THOMPSON, D. *Why deliberative democracy?* Princeton: Princeton University Press, 2004.
- HAGUE, B.; LOADER, B. Digital democracy; an introduction , in HAGUE, B.; LOADER, B. (Org.) *Digital democracy: discourse and decision making in the information age*. London: Routledge, 1999. p. 3-22.
- HABERMAS, J. Três modelos de democracia , *Lua Nova*, no 36, 1995, p. 39-54.
- HABERMAS, J. Postscript to between facts and norms. In: DEFLEM, M. (Ed.). *Habermas, modernity and law*. London: Sage, 1996.
- HABERMAS, J. *Direito e democracia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- HALE, M.; MUSSOM, J.; WEARE, C. Developing digital democracy: evidence from Californian municipal web pages , in: LOADER, B.; HAGUE, B. (Org.). *Digital democracy: discourse and decision making in the information age*. New York: Routledge, 1999. p. 96-115.
- HENDRIKS, Carolyn M. Integrated Deliberation: Reconciling Civil Society's Dual Role in Deliberative Democracy. *Political Studies*, v. 54, p. 486–508, 2006.
- HILL, K.; HUGHES, J. Web Sites, Interest Groups and Politics. In: HILL, K.; HUGHES, J. *Cyberpolitics – citizen activism in the age of the internet*. New York: Rowman & Littlefield Publishers, 1998. p. 133-78.
- HONNETH, A. *The struggle for recognition – the moral grammar of social conflicts*. Cambridge: MIT Press, 1996.
- HOUTZAGER, Peter P; GURZA LAVALLE, Adrián; ACHARYA, Arnab. Atores da sociedade civil e atores políticos: participação nas novas políticas democráticas. In: AVRITZER, L. (Orgs.). *A participação em São Paulo*. São Paulo: Unesp, 2004. pp. 257-322.

- LENK, K. Electronic support of citizen participation in planning process. In: HAGUE, B.; LOADER, B. *Digital democracy: discourse and decision making in the information age*. London: Routledge, 1999. p. 87-95.
- LILLEKER, D.; JACKSON, N. Politics, Citizens and Cyberspace, *European Journal of Communication*, 19(3): 403-08, 2004.
- MAIA, R. C. M. Democracia e a internet como esfera pública virtual – Aproximando as condições do discurso e da deliberação. In: MOTTA, L. et al. (Orgs.). *Estratégias e culturas da comunicação*. Brasília: Ed. UNB, 2002a. p. 107-28.
- MAIA, R. C. M. Redes cívicas e internet: do ambiente informativo denso às condições da deliberação pública. In: EISEMBERG, J.; CEPICK, M. (Orgs.) *Internet e Política: teoria e prática da democracia eletrônica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002b, p.46-72.
- MALINA, A. Perspectives on citizen democratization and alienation in the virtual public sphere. In: HAGUE, B.; LOADER, B (Orgs.) *Digital democracy: discourse and decision making in the information age*. London: Routledge, 1999. p. 23-38.
- MATTER, M. A structural transformation for a global public sphere? The use of New Communication Technologies by Nongovernmental Organizations and the United Nations. In: ASEN, R.; BROUWER, D. C. (Orgs.) *Counterpublics and the state*. New York: State University of New York Press, 2001. p. 211-34.
- MELUCCI, A. *Challenging codes: collective action in the information age*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- MENDONÇA, Ricardo F; MAIA, Rousiley C. M. Exclusão e deliberação: buscando ultrapassar as assimetrias do intercâmbio público de razões, in: *Contracampo, Rio de Janeiro: n. 15, p. 201-218, 2º. sem 2006*.
- MILNER, E. Electronic government: more than just a ‘good thing’? A question of ‘ACCESS’. In: HAGUE, B.; LOADER, B. (Orgs.) *Digital democracy: discourse and decision making in the information age*. London: Routledge, 1999. p. 63-72.
- MITRA, A. Voices of the marginalized on the internet: examples from a website for women of South Asia, *Journal of Communication*, 54(3): 492-510, Sept. 2004.
- MITRA, A. Marginal voices in cyberspace, *New media & Society*, 1 :29-48, 2001.
- MITRE, M.; DOIMO, A.; MAIA, R. C. M. Movimentos Sociais, Internet e novos espaços públicos: o caso DHnet , *Comunicação e Política*, X(1): 62-92, jan./abr. 2003.



- MOORE, R. K. Democracy and Cyberspace. In: HAGUE, B.; LOADER, B. (Orgs.) *Digital democracy: discourse and decision making in the information age*. London: Routledge, 1999. p. 39-59.
- MORAES, D. O ativismo digital , 2001. Disponível em: <http://www.eco.ufrj.br/semiosfera>. Acesso em 07/2006.
- NIXON, P.; JOHANSSON, H. Transparency through technology: the internet and political parties. In: HAGUE, B.; LOADER, B. *Digital democracy: discourse and decision making in the information age*. London: Routledge, 1999. p. 135-53.
- O'BRIEN, J. Writing in the body: Gender (re)production in online interaction. In: SMITH, M. A.; KOLLCK, P. (Orgs.). *Communities in cyberspace*. London: Routledge, 1999. p. 76-104.
- PALCZEWSKI, C. H. Cyber-movements, New Social Movements, and Counterpublics. In: ASEN, R.; BROUWER, D. C. (Orgs.) *Counterpublics and the state*. New York: State University of New York Press, 2001. p. 161-86.
- RHEINGOLD, H. *The virtual community: homesteading on the electronic frontier*. Reading: Addison-Wesley, 1993.
- RICHARD, E. Tools of governance. In: HAGUE, B.; LOADER, B. (Orgs.) *Digital democracy: discourse and decision making in the information age*. London: Routledge, 1999. p. 73-86.
- SCHMIDTKE, O. Berlin in the net: prospect for cyberdemocracy from above and below. In: TSAGAROUSIANOU, D.; TAMBINI, D.; BRYAN, C. (Org.) *Cyberdemocracy – technology, cities and civic networks*. London: Routledge, 1989. p. 60-83.
- SCHERER-WARREN, I. *Cidadania sem fronteiras: ações coletivas na era da globalização*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- SCHERER-WARREN, I. Redes sociais na sociedade de informação. In: MAIA, R.; CASTRO, M. C. S. (Org.) *Mídia, esfera pública e identidades coletivas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p.215-227.
- SELIGMAN, A. B. Civil society as idea and ideal. In: CHAMBERS, S. & KYMLICKA, W. (Org.) *Alternative conceptions of civil society*. Princeton: Princeton University Press, 2002.
- SPARKS, C. The Internet and the Global Public Sphere. In: BENNETT, W. L.; ENTMAN, R. M. (Orgs.). *Mediated politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. p. 75-99.
- TAMBINI, D. Civic networking and universal rights to connectivity: Bolonha. In: TSAGAROUSIANOU, D.; TAMBINI, D.; BRYAN, C. (Orgs.) *Cyberdemocracy – technology, cities and civic networks*. London, Routledge, 1998. p. 84-109.



- TSAGAROUSIANOU, R. Back to the future of democracy? New technologies, civic networks and direct democracy in Greece. In: TSAGAROUSIANOU, D.; TAMBINI, D.; BRYAN, C. (Org.) *Cyberdemocracy – technology, cities and civic networks*. London, Routledge, 1998. p. 41-59.
- TSAGAROUNIANOU, R. Electronic democracy and the public sphere - Opportunities and Challenges. In: TSAGAROUSIANOU, D.; TAMBINI, D.; BRYAN, C. (Orgs.) *Cyberdemocracy – technology, cities and civic networks*. London, Routledge, 1988. p. 167-78.
- WALZER, M. 2002. Equality and civil society. In: CHAMBERS, S. & WILL, K. (Orgs.) *Alternative conceptions of civil society*. Princeton: Princeton University Press.
- WAMPLER, B.; AVRITZER, L. Públicos participativos: sociedade civil e novas instituições no Brasil democrático. In: COELHO, V. S. P.; NOBRE, M. (Orgs.) *Deliberação e participação: teoria democrática e experiências institucionais no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Ed. 34, 2004. p. 210-38.
- WARREN, M. E. *Democracy and association*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- WILHEM, A. Virtual sounding Boards: how deliberative is online political discussion. In: HAGUE, B.; LOADER, B. (Orgs.) *Digital democracy: discourse and decision making in the information age*. London: Routledge, 1999. p. 154-178.
- WILHEM, A. *Democracy in the digital age*. London: Routledge, 2000.
- YANG, G. The internet and the rise of a transnational Chinese cultural sphere, *Media, Culture & Society*, 25: 469-90, 2003.
- YOUNG, I. M. *Intersecting voices*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- YOUNG, I. M. *Inclusion and democracy*. York: Oxford University Press, 2002.
- YOUNG, I. M. Representação política, identidade e minorias, in: *Lua Nova*. São Paulo, Cedec, n. 67, p. 139-190, 2006.

Vontade de potência: a *grande* política Arte e política em Nietzsche – apontamentos de um estudo inicial

Silvana Tótorá⁷⁴

Em *Ecce Homo* (1995, p. 110), Nietzsche faz ressoar *sua alegre mensagem: a grande política*. Trata-se para o autor da *transvaloração de todos os valores*. Pensamento de combate, Nietzsche não se define como um negador, “mas o negar e o destruir são [para ele] condição para afirmar” (Id, p. 111) . Negação de um tipo de homem que a vigência de uma dada moral, tida como a moral em si, devotou como o mais elevado. Refere-se, mais especificamente, à moral cristã, denominada de “a moral de *décadence*”. O tipo “bom” da moral cristã é aquele que rebaixa a corporeidade à condição de pecado, inoculando a má consciência na fruição dos instintos, particularmente a sexualidade, o mais vital dos instintos. A mais suprema honra à própria *antinatureza*, domesticando o corpo atrelando-o a uma tábua de valores suspensos sobre si. Também se impõe nessa moral do “declínio *par excellence*”, afirma Nietzsche (Ib. p. 115), a “renúncia de si”.

Que se tenha ensinado o desprezo pelos primeiríssimos instintos da vida; que tenha inventado uma “alma”, um “espírito”, para arruinar o corpo; que se ensine a ver algo impuro no pressuposto da vida, a sexualidade; que se busque o princípio ruim no mais básico e necessário ao florescer, o *estrito* amor de si.

Domesticação dos instintos pela moral de renúncia de si e do desprezo do corpo foi o maior crime contra a vida e a doença que se instaurou no lugar da saúde. O homem moderno, negador da vida, é o “doente de si mesmo”. Mas foi, também, da definição desses valores que se instituiu uma nova hierarquia, em que a moral cristã - e o guardião de seus valores, o sacerdote ascético -, “divisou o seu meio de alcançar o poder...” (Id. p. 116)

⁷⁴ Graduação em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1984), mestrado em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1990) e doutorado em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1998). Professora da PUC/SP desde 1986 e do pós-graduação da PUC/SP desde 2000. Professora do Departamento de Política e dos programas de Estudos Pós-graduados em Ciências Sociais e de Gerontologia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Pesquisadora do Neamp.

No confronto com os “desprezadores do corpo”, Nietzsche coloca a sua tese da *grande política* a partir do compromisso com a vida, fazendo da fisiologia a soberana de todas as questões.(2002, 25(1), p. 42) Não se trata somente de conferir um estatuto biológico à vida, mas desafiar uma concepção de humanidade como um contra-senso fisiológico ⁷⁵ na tentativa de contrariar os instintos. “Vida”, sem corpo, portanto sem carne e sangue, sob a égide do “espírito” não é Vida. A depreciação do corpo caracteriza uma longa história de *décadence*, de um rancor vingativo contra a vida (2002, 25(1), p. 41).

O sentido da *grande política* para Nietzsche em nada tem a ver com as disputas entre povos, raças, Estados, partidos pelo domínio, com base na força física da superioridade das armas ou biológicos fundados em idéias racistas. Nietzsche sempre se afirmou frente à política de seu tempo como um “inatural”. Ligar o seu nome a uma forma histórica de exercício da política, denominada equivocadamente de “grande política”, como a guerra entre povos, raças e indivíduos - cujo móvel do poder é a morte dos indesejáveis em “defesa da sociedade” - é uma estratégia dos detentores do poder, que Nietzsche tanto criticou. Nietzsche mede o futuro das raças, dos povos e dos indivíduos a partir do seu compromisso com a vida (Id. p. 42).

“Não conheço nada que fosse mais profundamente contrário ao sentido sublime de minha tarefa do que o maldito aticamento do egoísmo coletivo dos povos e das raças que agora tem a ousadia de poder usar o nome de ‘grande política’”. (Id. p. 43)

Nietzsche dirige seu discurso não aos seus contemporâneos, alemães ou europeus em geral. A Alemanha e a Europa estão envolvidas no que ele denomina de “*pequena política*”: nacionalismos e ódio das raças criando barricadas entre os povos (1996, § 377). O autor destitui o vínculo entre o local em que se nasce e onde se vive, bem como destrói os conceitos de raça e de nação. A construção de seu conceito de grande política baseia-se

⁷⁵ Segundo Frezzatti Jr., Nietzsche foi um dos primeiros pensadores a abordar a cultura como um problema e, mais que isso, a situá-la em termos fisiológicos: “qualquer produção humana é expressão de determinado estado fisiológico de um conjunto de impulsos” (p. 58). “O fisiológico nietzscheano rompe a dualidade biologia/cultura” (ob cit. p. 64). A fisiologia, para Frezzatti, tem dois sentidos em Nietzsche. O primeiro deles, um sentido imediato corpóreo (as afecções). O segundo refere-se ao *quanta* de potência (impulsos ou forças) por crescimento. O termo ‘fisiologia’ não pode ser substituído pelo termo ‘biologia’ porque ele abrange tanto os corpos vivos como as produções humanas, tais como, a arte, a religião, o Estado, etc. (p. 58). (Dutra, Vânia. Org. Falando de Nietzsche. Ijuí:Ed. Unijuí, 2005).

nessa dupla destruição. Sou pouquíssimo alemão, diz Nietzsche, e dirige sua alegre mensagem - a “sua secreta sabedoria” - aos europeus que, como ele, não tem pátria: “nós os sem pátria somos de origens diversas, somos de raças misturadas” (Id.). Não fala aos homens do presente, mas aos filhos do futuro, pois nada pretende conservar da política existente. Não advoga nenhum retorno ao passado, tampouco uma pregação de progresso, igualdade, justiça social, concórdia entre os homens. Distancia-se de qualquer ideário, seja o dos “liberais”, socialistas, seja de democratas. É a guerra pelo pensamento a esses ideários que pretende travar.

Um pensamento que avalia a partir da expansão da vida não pode deixar de ser hierárquico. Faz sua aliança com aqueles que criam novos valores, mantendo o *pathos da distância* daqueles que celebram as esponsais monstruosas e hierárquicas da moral do Estado e da Igreja. Por diferentes ideários, estes fazem a guerra em nome do progresso, da ordem do rebanho obediente, do igualitarismo uniformizante, da justiça e da concórdia. Tudo isso não passa de um domínio da moral dos escravos. E os fracos também dominam.

Nietzsche afirma a diferença, a singularidade e uma nova seleção dos mais fortes, isto é, daqueles que criam seus próprios valores. Esse é o sentido de nobre em seu pensamento, “côncio da sua diferença em relação aos dominados”. “Quando os dominantes determinam o conceito de ‘bom’ são os estados de alma elevados e orgulhosos que são considerados distintos e determinantes da hierarquia. O homem nobre afasta de si os seres nos quais se exprime o contrário desses estados de elevação e orgulho: ele os despreza. ‘Bom’ e ‘ruim’ significa tanto quanto nobre e desprezível” (1997, §260). A oposição “bom” e “*mau*” tem outra origem: é uma atribuição da moral do escravo. Ser escravo é tornar-se dependente e não ser capaz de criar os seus próprios valores, sua afirmação é a negação dos que diferem, daí a defesa da igualdade⁷⁶. A moral do escravo é precursora de uma moral de rebanho: moral de autodefesa, pois teme os que são potentes e diferentes dele. A comunidade é a reação do medo diante da diferença.

Os modos de produção dos tipos nobre e escravo, em Nietzsche, estão ligados ao comportamento das forças em presença. O princípio de produção é o da disjunção e o da

⁷⁶ Cf. Nietzsche, F. (1998). Genealogia da moral, Primeira Dissertação; (1997) Além do bem e do mal, § 260.

assimetria. A força do senhor advém da sua interpretação e produção a partir de si, imediata e afirmativa, enquanto o escravo não interpreta nesse sentido, sua força é pura reação e negação de um outro que lhe é exterior⁷⁷. O tipo nobre, como força ativa, quer expandir sua potência e assimila a resistência como acréscimo de potência, voltando-se para o exterior. A operação do escravo - ou força dominada e reativa - é distinta. Por ter impedido a expansão volta-se sobre si. “A Interpretação do escravo repousa, assim, na repressão e na interiorização das pulsões que bloqueadas, voltam-se sobre si” (Kossovith, 2004, p. 58). Nasce daí a interpretação vil e a vingança dos escravos: o ressentimento.

O “paralogismo” do ressentimento reside na ficção de uma força separada daquilo que pode. Ou seja, é próprio do tipo escravo supor que uma força poderia não se manifestar como força, que poderia reter os seus efeitos e separar-se daquilo que pode. A moral do escravo cria a ficção de um sujeito livre que pode escolher agir ou não agir, e mais, moraliza-se a força assim neutralizada. A força ativa torna-se culpada por exercer a sua atividade. A diferença entre as forças qualificadas - o bom e o ruim na perspectiva nobre - transmutam-se e substancializam-se na oposição moral de “bom” e de “mau” (Deleuze, s/d, p. 186). Segundo Nietzsche além do bem e do mal não significa o mesmo que além do bom e do ruim (1998, Dissertação I, § 17).

Transvalorar todos os valores, seja os de uma política de “*rancor* vingativo contra a vida”, provocando a disputa entre povos, raças e indivíduos – moral de escravos -, seja de um discurso da racionalidade que prioriza a verdade, a essência, a identidade, sujeito, consciência, depreciando o corpo compõe a tese da *grande* política para Nietzsche. Desafia, com isso, não só o seu momento histórico, mas muitos milênios de história. Destruir essa herança é condição para a afirmação da vida. A *grande* política afirma a sua aliança com a vida instaurando uma nova hierarquia de valores e seleção daqueles dispostos a criar para além de si.

A *grande* política exige uma nova linguagem: aquela que deixa o corpo falar. É teu corpo, afirma Nietzsche, a tua grande razão (2003, “Dos desprezadores do corpo”, p. 60). Fazer o corpo falar é deslocar toda uma tradição do pensamento de Platão ao cristianismo

⁷⁷ Cf. Nietzsche, F (1998). Genealogia da moral, Primeira Dissertação, § 10; Kossovith (2004), p. 58; Deleuze (s/d), Nietzsche e a filosofia.

que afirma o primado da alma e do seu equivalente moderno, o sujeito, como princípio da ação, a causa e a identidade. A linguagem moderna, como diz Nietzsche, está aprisionada nas malhas da gramática: “Eu penso” cartesiano – “‘Eu’ como causa do pensamento” (1997, § 16) - , “Eu quero” kantiano – vontade como uma faculdade subjetiva autônoma (1997, § 11). Disso deriva todas as obrigações morais. A fé na gramática, sujeito e predicado, funda-se na crença de que todo pensar e querer requer um agente, um sujeito por de trás. E mais, que o mundo se encontra ordenado de acordo com as mesmas leis de nosso pensar e querer (1996, § 354). O efeito de tal tradição é o rebaixamento do corpo e o seu aprisionamento às malhas da linguagem que afirma os valores existentes. A linguagem reduz o corpo ao seu órgão mais frágil e falível: a consciência ⁷⁸ .

A consciência possui um caráter social e está ligada a *necessidade* do homem em se comunicar (Nietzsche, 1996, § 354), portanto é o resultado de um efeito de filtragem, seleção e organização da multiplicidade de afetos que atravessam o corpo. O pensamento que ascende à consciência é aquele que se “exprime em palavras, quer dizer, em sinais de troca” (Id.). Tornar-se consciente, significa reduzir o mundo ao conhecido, isto é, traduzir em signos de comunicação o que é comum, superficial, generalizado, estúpido (Id.). Tomar consciência do mundo ou de si é o mesmo que se conformar ao que é, habitual, cotidiano, submetido a uma regra que torne familiar tudo o que nos é estranho. Trata-se de um modo de reforçar os valores estabelecidos perdendo a potência do espanto. Interroga Nietzsche, “não seria o instinto de medo que nos força a conhecer?” (1996, § 355). Trata-se, pois, de um instinto de conservação e do anseio por segurança.

Não são as palavras os únicos signos de comunicação, mas existem também, gestos, olhares, toque, o silêncio e uma infinidade de expressões e atividades instintivas e inconscientes que passam ao largo da consciência e sua vontade de verdade. O núcleo da subjetividade não pode se reduzir à consciência como unidade substancial do “Eu”, mas postular uma “racionalidade inconsciente” em sintonia com o corpo e os impulsos (Giacoina, 2001, p. 42).

A consciência, a linguagem e a sociabilidade não são intrinsecamente naturais, mas produtos de um vir-a-ser histórico que uniformiza e rebate as singularidades

⁷⁸ Cf. Nietzsche, F. Genealogia da Moral, dissertação II, § 16, p. 73 e Nietzsche, F. Gaia Ciência, § 354.

individuais a mero exemplar da espécie (Id.). Nesse sentido afirma Nietzsche, “a consciência não pertence essencialmente à existência individual do homem, mas, pelo contrário, à parte da sua natureza, o que é comum à totalidade do rebanho” (1996, § 354). A consciência não só reduz a multiplicidade dos afetos ao signo da comunicação do que é comum como também implica um modo de vivência comum, mediano, medíocre. A crítica ao primado da consciência articula-se em Nietzsche à crítica da modernidade política que privilegia a igualdade enquanto uniformidade, desconsiderando a diferença e a singularidade (Giacoina, 2001, p. 43).

A consciência é um mecanismo de defesa do homem das paixões, dos instintos, de tudo que é força e exuberância excessiva das sensações. Na genealogia da história, Nietzsche explicita um parentesco entre consciência, linguagem e a moral. O homem consciente é aquele que se volta para dentro de si mesmo e se põe a julgar e a punir-se. Tudo que é vida e instinto vital sob o domínio da consciência passa a ser moralizado. Impedidos de se expandirem para fora, os instintos se interiorizam, voltando-se contra o próprio homem com toda a força da crueldade, tornando-o doente de si. Consciência e má consciência caminham juntas e apartam o homem do seu passado animal (Nietzsche, 1998, DII, § 16, p. 73). Situar o problema da consciência é encontrar as vias para escapar do seu domínio. Neste sentido se esclarece a afirmação de Nietzsche que a *grande* política toma a fisiologia como sua questão central. Agir, sentir, querer e pensar não se limitam à consciência e, aliás, a própria vida transborda o seu jugo.

As palavras são signos de comunicação, não dizem as coisas, mas elas são o produto de uma representação mediada pelos conceitos. Tomar consciência do mundo é exprimir o que é generalizado e vulgarizado, um signo, um número de rebanho. Comunicar por palavras subentende referências comuns, por isso é tão difícil comunicar diferenças. “As palavras são sinais sonoros para conceitos; mas conceitos são sinais-imagens, mais ou menos determinados, para sensações recorrentes e associadas, para grupos de sensações. Não basta utilizar as mesmas palavras para compreendermos uns aos outros; é preciso utilizar as mesmas palavras para uma espécie de vivências interiores, é preciso, enfim, ter a experiência em *comum* com o outro” (1997, § 268)⁷⁹. Se as palavras

⁷⁹ Cf. Viviane Mosé (2005). Cap. III, “A linguagem como signo do rebanho”.

comunicam experiências comuns, o entendimento entre os povos subentende uma língua em que as pessoas reduzam suas vivências ao que é comum, mediano. O primado do comum sobrepõe-se à ocorrência rara. A comunicação se reduz a comunicar necessidades, o que implica “o experimentar vivências apenas medianas e vulgares. Os homens mais semelhantes, mais costumeiros estiveram e sempre estarão em vantagem; os mais seletos, mais sutis, mais raros, mais difíceis de compreender, esses ficam facilmente sós, e em seu isolamento sucumbem aos reveses, e dificilmente se propagam” (1997, § 268).

Inventar uma nova linguagem que não a do rebanho é buscar a palavra rara esvaziada de sentido, portanto capaz de confrontar-se consigo mesma. Não a palavra que diz a verdade, pois esta mascara que todo o mundo da linguagem não comunica a verdade das coisas. A linguagem esconde que a invenção e a arte são sua matriz. Os artistas não comunicam necessidades, por isso não falam a língua do rebanho, não pretendem a verdade, mas são inventores e dissipadores. Sua linguagem é a do desperdício que se deixa atravessar pela vida. É preciso arruinar a idéia de verdade verdadeira.

A moral ou a correspondente vontade de verdade é a tentativa humana de corrigir a vida imprimindo-lhe valores de bem e de mal. Transvalorar os valores implica um deslocamento: a vida como medida de valor. A vida não é para ser avaliada, é ela que avalia (Nietzsche, 2003, Z III, “Da superação de si”, p. 145). Não é, afirma Nietzsche, o impulso de autoconservação o móvel da vida orgânica, mas “uma criatura viva quer antes de tudo *dar vazão* à sua força – a própria vida é vontade de potência” (1997, § 13). E esse novo princípio de avaliação, em contraposição à moral, Nietzsche destaca como a originalidade de seu pensamento (1997, § 23). O segredo que a própria vida confiou a Zaratustra: “eu sou aquilo que deve sempre superar a si mesma” (2003, “Da superação de si”, p. 145).

Querer não se trata de uma disposição de um sujeito em realizar uma certa configuração da realidade, trata-se, nesse sentido de um preconceito popular que subjogou aos filósofos. Por isso, diz Nietzsche, sejamos “afilosóficos”. Em toda a vontade existe uma multiplicidade de relações complexas de sentimentos, pensamentos e afetos (1997, § 19). Esses não possuem uma sede fixa, a consciência, mas atravessam o corpo na sua totalidade, sempre realizando novos arranjos a partir de relações complexas de forças. È o

corpo – “estrutura social de muitas almas” (Id) - que faz “eu”, “consciência”, “espírito”. Enquanto os sentimentos são vivenciados como transição de um estado a outro, o pensamento e o afeto se movem em perspectiva em que em cada arranjo singular da pluralidade existe um pensamento e um *afeto* de comando (Id.). Essa é a condição para produzir-se a si próprio, enquanto vivências singulares.

A própria vida é um criar para além de si mesma, superar a si mesma, e como vontade de potência é um jogo de mando e obediência. Primeiro “todo vivente é um obediente”. Segundo, “manda-se em quem não sabe obedecer a si mesmo”. Terceiro, “mandar é mais difícil que obedecer. (...) quando manda sempre o vivente põe a si mesmo em risco” (Nietzsche, 2003, “Da superação de si”, pp. 144-145) . É nesse sentido que em todo vivente há um pensamento e um afeto de comando criando-se a condição para um produzir-se a si próprio. Mas ao mandar coloca-se em risco a si mesmo, pois em todo existir a cada momento se é lançado e relançado no vir-a-ser.

Perspectiva e vontade de potência caminham juntas, não havendo sentido perguntar-se o que existe para além das perspectivas. Todo vivente como parte do mundo não poderá transcendê-lo, colocando-se como interprete-sujeito em relação a um mundo-objeto. Quem interpreta? A própria vida. E como vontade de potência imanente a tudo que existe, não se constitui em fundamento ou essência do mundo, mas o seu próprio devir.

O positivismo e sua insistência nos fatos é uma reedição da tradição metafísica em que impera a vontade de verdade e de conservação. Trata-se de uma atitude desesperada de contensão do instinto vital, a sua vontade de potência. Nietzsche dirige sua crítica ao darwinismo inglês, e afirma reinar na natureza não a penúria, mas o excesso, o desperdício, uma loucura do desperdício. A luta pela vida é uma exceção, uma restrição momentânea, à sua extensão e aumento de força (1996, § 349). Perspectiva e vontade de potência emergem como um pensamento de combate à vontade de verdade que constituiu a tradição do pensamento filosófico e a moderna ciência positivista, mas também de afirmação da Vida. Nesse último sentido, é a vida que avalia ⁸⁰, portanto perspectiva em nada tem a ver com relativismo, pois esse continua preso às malhas da gramática, crença

⁸⁰ Cf. Nietzsche (2003, “Da superação de si”); Nietzsche (1997 § 34, 36); Nietzsche (1996 § 344, § 347).

na relação sujeito e objeto, e mais, toma os valores existentes como dados, não os transvalora.

Se Nietzsche refere a uma pluralidade de valores em que não se pode em nome da verdade estabelecer a predominância de uns sobre os outros (2003, “Dos mil e um fitos”), não significa a filiação de seu pensamento a um relativismo de valores, mas tão somente deslocar os valores de uma avaliação a partir de um princípio transcendente que aspira à universalidade. Esse combate não se encerra acatando um pluralismo anódino de valores sem avaliação. Mas a avaliação não se dá na perspectiva do homem, isto é na medida humana, ou de um sujeito substancializado no “Eu”, mas da Vida. Mas, quem interpreta? E, quem avalia? Esse quem se refere à vida como vontade de potência. Eis então o sentido perspectivista.

A vontade de verdade que caracteriza o conhecimento tanto da filosofia quanto da moderna ciência baseia-se no postulado da existência de um mundo de formas, valores e fins que nos é dado a conhecer. A ciência atribui a si a tarefa de explicar, descobrir, desvelar o sentido, contrapondo-se à arte que interpreta, inventa e imprime sentido. O filósofo, o cientista e o artista diferem na medida que este último abdica do conhecimento em prol da ficção. Nietzsche rompe com essa distinção e afirma que todo conhecimento é uma ficção, isto é invenção. Supor um mundo verdadeiro *a priori* que nos é dado a conhecer advém de uma crença fundamentada em valores morais de não enganar e nem se deixar enganar. Trata-se, segundo Nietzsche, “de um preconceito moral de que a verdade tem mais valor que a aparência” (1997, § 34). A astúcia da ciência baseia-se na ilusão do verdadeiro (1996, § 344). Não existe, para Nietzsche, uma oposição entre verdade e “mundo aparente”, porque “não existiria nenhuma vida, senão com base em avaliações e aparências perspectivas” (1997, § 34). Todo conhecimento é perspectivista. Mas isso não requer um autor? Esse requer, diz Nietzsche, também é uma ficção. Mais uma vez é preciso abandonar a credulidade na gramática: um sujeito por detrás do pensamento (Id.).

Perspectiva não se trata, portanto, de uma relação posicional de um sujeito frente a um mundo ordenado, não é uma variação de pontos de vistas do mesmo, mas tanto um quanto o outro se constitui aparições possíveis, em uma multiplicidade de arranjos específicos. Perspectiva é vontade de potência. Em cada acontecimento defronta-

se com uma relação da pluralidade das forças em jogo: um combate entre *quanta* de poder. O mundo, assim como todas as funções orgânicas, em sua imanência, é um “efeito” de “vontade atuando sobre vontade” (1997, § 36), agindo e resistindo, incessantemente se transmutando em novas composições. “É porque a vontade de poder marca todo vivente que a totalidade se acha lançada no fluxo do devir” (Casanova, 2003, p. 306).

Perspectivismo e *grande* política constituem um jogo de procedimentos artistas que não deixam intactos o sujeito. Como vontade de potência a *grande* política não pode ser representada, tampouco se trata de um modelo teórico da política. A *grande* política não é uma nova teoria da política fundamentada em uma concepção de verdade. Com seu estreito vínculo com a vida, a *grande* política é *fluxo/quanta*, quantidade intensiva. Seu modo de atuar é pura invenção, porque a *grande* política, como vontade de potência só existe em ato. É, pois, nesse sentido que se pode compreendê-la como força plástica.

As conseqüências de um conhecimento que busca o verdadeiro motivado por um desejo de não se deixar enganar traduz-se em uma profunda suspeita em relação à vida, pois, a vida é vivida em vista da aparência, isto é, afirma Nietzsche, seu móvel é “extraviar, iludir, dissimular, ofuscar, cegar” (1996, § 344). Arte, vida e política se encontram no mesmo fluxo do devir. O desejo de certezas da ciência, ou da busca da “verdade verdadeira” caracteriza as vivências medrosas que querem se autoconservar, nelas predominam os instintos de fraqueza incapazes de criar.

“Quanto menos se sabe comandar, mais se aspira a fazê-lo, e a fazê-lo severamente, quer seja por um deus, um príncipe, uma classe, um médico, um confessor, um dogma, uma consciência de partido” (1996, § 347).

Portanto, abandonar o desejo de verdade em prol de um conhecimento perspectivista, como criação, é afirmar a existência como puro devir, sem nada para sustentá-la, um eterno fluxo sem finalidade ou princípio. Tal pensamento é de profundas conseqüências práticas, ou melhor dizendo, políticas. Manda-se em quem não sabe obedecer a si mesmo.

“Quando um homem se convence de que *deve* ser comandado, é ‘crente’; inversamente pode-se imaginar certo prazer de se governar, certa força no exercício da soberania individual, certa liberdade da vontade que permitem a um espírito recusar a seu bel-prazer qualquer fé, qualquer necessidade de certeza;

podemos imaginá-lo arrastado a sustentar-se nas cordas mais tensas, nas mais magras possibilidades e a dançar mesmo à beira do abismo. Isto será o espírito livre por excelência” (1997, § 347).

Um espírito livre não é um decifrador de enigmas, pois esse ainda aspira à verdade (1998, D III, § 24, p. 138). Interpretar, portanto, não é desvendar, explicar ou buscar significados, mas imprimir formas, criar. Isto porque interpretar é vontade de potência, ou seja, “violentar, ajustar, abreviar, omitir, preencher, imaginar, falsear...” (1998, D III, § 24, p. 139). Não somente não há fatos fora da interpretação, como interpretar é instaurar correlações de forças, em um fluxo móvel de criação e destruição. A vida é um jogo complexo de uma pluralidade de forças atuando e se chocando, se confrontando e dominando. Como afirma Nietzsche, “Vida mesma é essencialmente apropriação, ofensa, sujeição do que é estranho e mais fraco, opressão, dureza, imposição de formas próprias, incorporação e, no mínimo e mais comedido, exploração” (1997, § 259).

Somente a sedução da linguagem pode imaginar um mundo de fixidez, de verdade, de essência e de um sujeito substancializado no “Eu”, e mais, a ilusão de poder controlar os instintos e as paixões. É preciso esvaziar as palavras, destituindo-as de sua pretensão de dizer o sentido e a verdade das coisas. A obsessão pela verdade e sua afinidade com a linguagem exprime o desejo de autoconservação. Afirmar o signo como ficção, ilusão, é quebrar o vínculo entre palavra e verdade, liberando-se para a invenção. A linguagem dos artistas, excessiva, transbordante, sem aspirar ao verdadeiro, está mais próxima da vida.

E a vida quer criar para além e a partir de si. Pródiga em doar, desperdiçar, a vida é produção em excesso com a inocência do e no desejo. “Onde há inocência?” Pergunta Zaratustra. “Onde há vontade de procriação” (2003, “Do conhecimento imaculado”, p. 154). Procriar é criar para além de si, o que significa também uma disposição para a morte (Id.). O par indissociável amar e morrer (Id.) diz o mesmo que procriar e perecer. Um criador deverá também ser um destruidor dos valores. “O que quer que eu crie, e de que modo quer que o ame – breve terei que ser seu adversário” (2003, “Da superação de si”, p. 146). Dirigindo-se àqueles que impotentes pelo veto da má consciência são tomados por um ódio visceral a tudo que é terreno, corpo e desejo, Nietzsche dispara: Ousai afirmar as vossas vísceras(Id.), ou seja, o vosso corpo. Não polpa sua crítica a pretensão de um

conhecimento objetivo, límpido, claro, desinteressado, fora de qualquer perspectiva. A afirmação do corpo, do desejo e do afeto é um outro modo de Zaratustra afirmar a vida fora do jugo da “razão”, do “espírito”, do “eu” e da consciência. Estes últimos nada mais são do que a recusa de amar e morrer.

Inocência e desejo de criar são todo o amor solar e não o conhecimento das verdades sempre eternas e imperecíveis. O sol deita-se sobre mar em um encontro na superfície que emerge de toda a profundidade – o sem fundo. Põe-se o sol da metafísica que contrapõe aparência e essência, superfície e profundidade. Toda a profundidade sobe a superfície. Zaratustra, como o sol, ama a vida e todos os mares profundos (2003, “Do imaculado conhecimento”, p. 155). Amar é também apropriação e superação de si mesmo e a vida e o mar falam de imensidão, aberto, indefinido, superabundância dionisiaca. Vida como apropriação, exploração do desconhecido.

Onde encontrei vida, diz Zaratustra, encontrei vontade de potência. Mesmo o mais fraco serve pela vontade de ser senhor. Também o maior, por vontade de potência põe em risco sua vida: um jogo de dados com a morte. O segredo que a vida confiou a Zaratustra é ser o que *deve sempre superar a si mesmo* (2003, “Da superação de si”, 145).

Em contraposição à moral que julga a vida, Nietzsche afirma uma ética da vida: inocência no construir e destruir, amar e morrer. Eis o sentido do eterno retorno, uma ética afirmativa integral da vida.

“Se este pensamento te dominasse, talvez te transformasse e talvez te aniquilasse, havias de te perguntar a propósito de tudo: ‘Queres isto? E querê-lo outra vez? Uma vez? Sempre? Até ao infinito?’ E esta questão pesaria sobre ti com o peso decisivo e terrível! Ou então, ah!, como será necessário que te ames a ti e que ames a vida para nunca mais desejar outra coisa além dessa suprema confirmação!” (1996, § 341)

E Zaratustra canta o eterno retorno:

“Oh, como não deveria eu almejar a eternidade e o nupcial anel dos anéis – o anel do retorno?”

Nunca encontrei, ainda a mulher da qual desejaria ter filhos, a não ser esta mulher que amo, ó eternidade!

Pois eu te amo, ó eternidade!” (2003, “O outro canto da dança”, p. 271)

Sobre o eterno retorno Zaratustra fala somente a si mesmo (Machado, 1999), porque “só se vive a experiência de si mesmo” (Nietzsche, 2003, “O viandante”, p. 188). Zaratustra ao longo de seu percurso sofre inúmeras metamorfoses para tornar-se o “mestre do eterno retorno” – o seu pensamento trágico - um pensamento afirmativo da vida. Esse *pathos* afirmativo ou pensamento ético exige novas palavras e sons que apreendam a vida em sua exuberância excessiva, transbordante e estética. Afinal, afirma Zaratustra, “não foram as coisas presenteadas com nomes e sons, para que o homem se recreie com elas? Falar é uma bela doidice: com ela o homem dança sobre todas as coisas” (2003, “O convalescente”, § 2, p. 259).

Só então, a linguagem perde o seu caráter de indigência reduzida à necessidade de comunicação e acordo da vida gregária, para poder dançar com a vida: brincar com as palavras, uma bela doidice. As palavras e sons encontram a dimensão estética da vida, separadas pela linguagem do conhecimento e da moral: vontade de verdade e de correção da vida. Mas, como convalescente, o mais apropriado para Zaratustra é o canto, deixando as palavras para os homens sãos. “Aprendas a cantar!” (2003, § 2. p. 262), dizem os animais de Zaratustra, a águia e a serpente.

Não se filosofa com suas próprias misérias, a maneira de todos os pensadores doentes (1996, Introdução, § 2), ou como o pequeno homem, especialmente o poeta que com veemência acusa a vida (2003, “O convalescente”, § 2, p. 260). Trata-se de um domínio das forças reativas do ressentimento e da má consciência. Filosofia, tal qual Nietzsche a entende, é um empreendimento de saúde: um médico filósofo que estude a saúde de um povo, raças ou humanidades. A doença a que se refere Nietzsche é o niilismo, nas suas diferentes formas: negativo, reativo e passivo. Zaratustra, no seu percurso de superação das forças reativas, necessita do ocaso. Ele vai para o meio dos homens e experimenta a sua forma homem enfrentando em si mesmo todas as formas do niilismo, doença que só acomete o homem. E porque é o homem o mais cruel dos animais contra si mesmo, só ele vivencia o domínio das referidas forças.

Oh nojo, nojo, nojo! Essa foi a enfermidade de Zaratustra. Como afirmar a vida e seu eterno retorno com o fastio que sentia do homem? Como niilista não pode ser um

afirmador. Os animais não têm essa experiência, por isso Zaratustra apela para eles que não reduzam a cura que inventou para si a uma modinha de realejo (Id.).

O *ocaso* de Zaratustra é o percurso para a superação do homem e a crítica da política na modernidade: *transvaloração de todos os valores*⁸¹. O homem não é uma meta, mas uma ponte. Zaratustra põe-se como um experimentador de si. Por amor aos homens? Mas amar também é perecer. Zaratustra transbordante vai aos homens para lhes dar um presente: *o homem deve ser superado*. Bem diferente é a sua atitude em relação ao homem e ao mundo da do santo solitário que se recolhe à solidão e no amor a Deus, por decepção com a imperfeição do homem.

Zaratustra dirige-se inicialmente a todos, ao povo na praça do mercado. Falar a todos é não falar a ninguém. É preciso partir-lhes as orelhas, pois só ouvem, mas não escutam⁸². Seus ouvidos apreendem apenas a partir das referências dos modelos e dos valores estabelecidos. Eles não são capazes de criar, só reagem, pois estão por demais anestesiados pelo pão e circo. O que eles querem é o mais desprezível dos homens, aquele que não é mais capaz, nem de desprezar-se a si mesmo, tudo o que toca apequena (2003, Prólogo, § 5). Este é o homem da modernidade, *sem caos dentro de si*, que almeja o bem estar e o conforto.

É preciso fazer a seleção, a *grande* política exige a companhia dos amigos que criam, porque excessivos e transbordantes. Participantes na colheita e festejadores (2003, Prólogo, § 9). Aos amigos Zaratustra vai ensinar a linguagem do corpo. Escutai a voz do corpo são (2003, “Dos transmundanos”, 59), e não dos doentes que criam Deus para se livrarem do sofrimento. É preciso aprender a falar e encontrar as palavras e gestos de respeito pelo corpo e pela terra (2003, “Dos transmundanos”, p. 58). O ser próprio diferente de si – criar para além de si - é aquele que vive a experiência do corpo: a escuta do corpo. “O ser próprio escuta e procura” (2003, “Dos desprezadores do corpo”, p. 60).

Falar a linguagem do corpo é falar “gaguejando: Este é *meu* bem” (2003, “Das alegrias e das paixões”, p. 62). Linguagem própria que não se pretende alçar a universalidade, ou atingir à clareza, mas que diz o singular e não a verdade do eu ou das

⁸¹ Cf. Giacoia, Jr. Oswaldo (2005). pp. 67-80

⁸² Agradeço a Ana Godoy por me chamar a atenção para essa distinção.

coisas – diferindo, assim, do *cogito* cartesiano. Linguagem das paixões, pois as virtudes – de preferência uma única para que não te pese muito - nascem das paixões. O corpo – afecção, *pathos* - se abre à percepção e à escuta.

Quem são os companheiros de Zaratustra? São os guerreiros que não querem ser poupados. Irmãos de guerra, que honram os inimigos e não os desprezam, tampouco os eliminam, pois, o melhor amigo é o inimigo⁸³. Unem-se pelas suas diferenças e só obedecem à vida. Eis, pois, uma modulação de sociabilidade que se configura em um novo modo de vida política. Para eles, o “tu deves” não tem um sentido de domesticação moral, mas vitalista. Deveis procurar os vossos inimigos, diz Zaratustra, e empreender a guerra por vossos pensamentos (2003, “Da guerra e dos guerreiros”, p. 73). A guerra que Zaratustra conclama não é uma guerra entre Estados que disseminam a morte e a destruição dos inimigos, tampouco uma disputa entre aqueles que querem o poder. Vontade de potência não é uma vontade que quer o poder. Essa é uma vontade de escravo e do impotente que julgam o poder a partir dos valores estabelecidos (Deleuze, s/d, pp. 128-129).

Para Nietzsche, é a vontade de potência que avalia, interpreta e cria os valores, portanto não pode ser representada. Criar é também destruir os valores existentes. Nietzsche como um “inatural” dispara a sua crítica a política na modernidade. Não se dirige ao povo existente, porque esse pouco compreende da “grandeza, isto é, da força criadora” (2003, “Das moscas da feira”, p. 78). Tampouco se dirige àqueles a quem o povo chama de grandes homens. São estes últimos que se proclamam representantes das grandes causas. É a fama e o gosto pelos espetáculos públicos que aspiram aqueles a quem o povo presta sua obediência. Desse povo, esses “comediantes” só exigem um sim ou não, um contra ou a favor. É, portanto, longe da praça, da fama e da política de Estados que se passa tudo que é grande, ou seja, para além desses que habitam os inventores de novos valores (2003, “Das moscas da feira”, p. 79).

Um povo de experimentadores é um povo por vir – singulares e produtores de novos devires - e nada tem a ver com esse povo atual que tem o gosto pela uniformidade,

⁸³ Partindo dessa idéia nietzschiana e na companhia de Foucault e Stirner, Edson Passetti desenvolve uma original genealogia da amizade. Cf. Passetti, Edson. (2003). *Ética dos amigos, invenções libertárias da vida*.

a segurança, pelo bem estar e se oferecem para o banquete do Estado que os devora e mastiga. “Estado é o lugar onde o lento suicídio de todos chama-se –‘vida’” (2003, “do novo ídolo”, p. 76).

“Foge para a solidão, meu amigo! Vejo-te atordoado pelo alarido dos grandes homens e picado pelo ferrão dos pequenos” (2003, “Das moscas da feira”, 77). Altivez e distância dos aduladores que te louvam e só sabem gemer. Fugir não é evadir-se da realidade, mas buscar uma arma. Por uma prudência experimental não se deve bater de frente com as forças reativas, pois essas decompõem, separam a força ativa daquilo que ela pode. Silenciosos e invisíveis caminham os inventores de novos valores.

Para uma grande política busca-se a companhia dos solitários, que se associam por seus excessos, e não por suas carências, produtores de novos possíveis e não devotados às grandes causas. Não temem colocar a si mesmo em risco, pois o homem não é para ser poupado. Na escuta da vida medita sobre o que de melhor pode lhe retribuir. Nada quer de graça. Ser veraz, o que é muito diferente do “homem bom” que busca a verdade. Este último é escravo da moral e atormentado pela má consciência, seu mandar e obedecer está atrelado aos valores vigentes de correção da vida.

Não o próximo eu vos ensino, diz Zaratustra, mas o amigo e seu transbordante coração que se dá por excesso. O próximo é o homem atual que se associa por fraqueza e por seu mau amor de si. A solidão para ele é um cárcere, pois não suporta a sua própria companhia (2003, “Do amor ao próximo”). A solidão para Nietzsche é uma virtude, pois “toda comunidade torna, de algum modo, alguma vez, em algum lugar – comum, vulgar” (1997, § 284). Os fortes se associam e se dissociam, os fracos formam uma comunidade. Uma associação de fortes é aberta e tem o gosto pela diferença ⁸⁴. Diferentemente, em uma comunidade quando cinco se juntam há sempre um sexto que deve morrer (1998, § 284).

Os agitadores das grandes causas ou os grandes fatos da história só levantam poeira, lançam fogo para depois virar fumaça. Zaratustra coloca sob suspeita “os grandes acontecimentos”, ele dirige a sua crítica às revoltas e às revoluções que ocorreram na

⁸⁴ Sou grata a Passetti pelo grande presente que nos deu ao se referir a uma ética dos amigos, como “associabilidade libertária” “no exercício de seu poder e na prática de sua liberdade perfazendo uma história de inseguranças e perigos”, escapando ao domínio do poder pastoral, disciplinar e de controle. Ob. Cit.

história – particularmente, a Revolução Francesa – em que as relações de poder permaneceram sob a égide das forças reativas. Derrubam-se estátuas, para depois reerguê-las. Assim falou Zaratustra:

“(…) desaprendi a ter fé nos ‘grandes acontecimentos’, assim que em torno deles haja muito berreiro e fumaça (...). Os maiores acontecimentos – não são as nossas horas mais barulhentas, mas as mais silenciosas. Não em torno de novos barulhos: em torno dos inventores de novos valores, gira o mundo; gira *inaudível*” (2003, “Dos grandes acontecimentos”, pp. 163-164).

Como genealogista Nietzsche não apreende a história como uma coleção de fatos que se apresentam para ser descritos ou explicados, entenda-se justificados. Aderir aos fatos é renunciar a interpretá-los, ou seja, colocar em cena as relações de forças, as lutas, os confrontos, as mudanças de direção, a instauração de novas dominações. Na perspectiva das relações de forças e da vontade de potência as revoluções e revoltas na história não criaram novos valores, ou melhor, os valores apregoados não expandem a vida: promessas de igualdade, bem estar, segurança seduzem as vontades fracas, mas não menos desejosos de dominar.

Diante do espetáculo da política de seus contemporâneos e da tentativa de se fazer ouvir pelos homens, Zaratustra faz o elogio da solidão. Solitários são os inventores de novos possíveis. O povo reconhece como grandes homens os que têm uma grande orelha. Tudo ouvem, mas nada escutam. Minha palavra não alcançou os homens diz Zaratustra. A escuta da vida exige pequenas orelhas: labirinto da invenção que apaga os rastros tão logo se percorre um caminho. Esse é um percurso solitário que exige o abandono dos amigos, para que eles possam também se tornar naqueles que criam seus próprios valores e não discípulos. Retribui-se mal a um mestre quando se permanece seu discípulo.

Tornarmo-nos no que somos, naqueles que fazem as suas leis para si próprios, aqueles que criam a si próprios, legisladores e artistas, na escuta da vida, do corpo, do mundo. Não cabe julgar seus próprios atos por juízos morais. É preciso inventar o seu próprio percurso e acatar o fluxo do devir que nada quer preservar. Para isso impõe-se a Zaratustra uma última metamorfose: tornar-se criança, para se abrir à inocência do devir. Na escuta da vida: “Que importa a tua pessoa Zaratustra! Fala a tua palavra e despedaça-

te” (2003, “A hora mais silenciosa”, p. 179). Falar como num sussurro, pois “são as palavras mais silenciosas que trazem a tempestade” (2003, “A hora mais silenciosa”, p. 180). Zaratustra fala a si mesmo, pois só se vive a experiência de si próprio.

“Ó solidão! Ó solidão, minha *pátria!*” (2003, “O regresso”, p. 220). Longe de ser para Zaratustra um lamento gemente de um ressentido, é uma solidão povoada de novos sons que atravessam o interstício das palavras comuns. Rachar as palavras reduzidas ao signo da comunicação, a troca, a consciência que reduzem as coisas a uma fixidez e objeto do conhecimento. Trata-se de um *pathos* afirmativo da linguagem que deixa o devir falar.

85

“Ó solidão! Ó solidão, minha pátria! Quão feliz e meiga me fala a tua voz!
Não nos interrogamos um ao outro, não nos queixamos um ao outro, juntos
transpomos abertamente, portas abertas.

Porque, em ti, tudo é aberto e claro; e também as horas correm, aqui, com
pés mais leves. Porque, na escuridão, torna-se o tempo mais pesado do que na luz.

Abrem-se aqui, diante de mim, todas as palavras e escrutínio de palavras do
ser: todo o ser quer tornar-se, aqui palavra, todo o devir quer que eu lhe ensine a
falar”. (2003, “O regresso”, p. 221)

Uma solidão povoada em que as palavras - livres das imposições da comunicação e da busca dos consensos em intermináveis e estéreis discussões - podem se abrir às potências de expansão da vida. Essa é a condição para se criar novos valores. A linguagem aproxima-se do devir e exprime a singularidade e não o nivelamento e a vulgarização da vida gregária. A linguagem acata a multiplicidade do devir e abandona a função de fixar identidades. A palavra não mais comunica, mas se produz em consonância com a vida, melhor dizendo, é a vida que vem ao encontro da palavra. São modos estéticos de falar e viver, inaudíveis ao povo comum, quer dizer gregário, em que a linguagem tem a função de produzir acordos. Estes não entendem os artistas.

Se Zaratustra busca os ares das alturas onde pode desfrutar de sua solidão povoada, não quer aí permanecer. Quer descer ao vale e levar os ventos dos cumes às planícies. Zaratustra quer unir-se aos que como ele por uma virtude dadivosa amam o corpo belo e flexível do dançarino cuja imagem é a alma contente de si. Para a *grande* política uma

⁸⁵ Sigo aqui a tese de Viviane Mosé, ob. Cit., de uma linguagem afirmativa em Nietzsche que se manifesta no seu elogio da solidão, pp. 124-125.

aliança e não um acordo é possível. Uma aliança dos inventores de um novo possível, dadivosos porque transbordantes e excessivos. Um novo povo, ou um povo-por-vir, uma aliança de singulares que não querem se preservar, mas abertos à multiplicidade e a exterioridade do devir.

Pode-se agora situar a “nova nobreza” a qual se refere Nietzsche. Essa em nada tem a ver com um tipo histórico, um estamento ou uma casta – “não para trás deve olhar a vossa nobreza, mas para frente” (2003, “Das velhas e novas tábuas”, § 12, p. 243), afirma Nietzsche. Trata-se de um tipo forjado na luta contra os valores existentes e criadores de novos valores tomando a vida como referência. Médico, artista e legislador. *Médico* porque avalia a qualidade das forças em relação e interprete dos sintomas da doença que acomete o homem domesticado pelo domínio das forças reativas da moral. *Artista* porque capaz de modelar um tipo forte – mandar e obedecer a si mesmo sem temor de colocar a si mesmo em risco -, que se identifica com a qualidade das forças que o conformam: as forças ativas como dominantes. *Legislador*, criador de valores que sejam aqueles da expansão das potências da vida. Vida como vontade de potência. Afirma Nietzsche: “*tornar-nos naqueles que somos, homens novos, homens de uma só fé, incomparáveis, aqueles que fazem as suas leis para si próprios!*” (1996, § 335)

Qualquer corpo vive como “produto arbitrário” da multiplicidade das forças postas em relação. Por isso um corpo pode ser muito mais surpreendente do que a consciência e o espírito ⁸⁶. Uma “nova nobreza” está na escuta do corpo e o corpo é vida como vontade de potência. O organismo e a adaptação são produtos do predomínio das forças menos nobres: as forças reativas.

Para a *grande* política “faz-se mister uma *nova nobreza* que se oponha a toda a plebe e a toda a tirania e que escreva novamente em novas tábuas a palavra ‘nobre’” (2003, “Das velhas e novas tábuas”, § 11, p. 242). Portanto não se trata de um retorno ao passado, ou a um tipo histórico existente, mas os nobres – pois se trata de muitos e não de um só - aos quais se refere Nietzsche são os “criadores, cultivadores e semeadores do futuro” (2003, “Das velhas e novas tábuas”, § 12, 242); honram somente a vida e não à pátria, príncipes, tradições, costumes.

⁸⁶ Cf. Deleuze, G. Nietzsche e a filosofia. Ob. Cit. p. 63.

Nobres e artistas são termos correlatos. E Nietzsche privilegia a perspectiva do artista em detrimento de seu produto (ou seja, não se detém nos objetos artísticos produzidos), pois para ele não há separação entre o sujeito e o objeto. Melhor dizendo, a própria obra de arte é uma existência artista. Segundo Nietzsche, *é necessário aprender com os artistas a sua potência de tornar o feio, belo e atraente, pois nada é belo em si*. São eles “os inventores de quase impossíveis”. Apesar de muito a se aprender com os artistas é preciso, contudo, ir mais longe que eles: “porque a sua força sutil se detém geralmente no ponto onde acaba a arte e começa a vida; mas nós queremos ser os poetas da nossa vida, e em primeiro lugar nas mais pequenas coisas, nas íntimas banalidades do quotidiano!” (1996, § 299).

O emprego por Nietzsche da palavra “nobres” no plural desqualifica qualquer pretensão monárquica de domínio. Mas também não quer dizer um mero pluralismo anódino, em que o caráter numérico, ou seja, o maior número prevaleça – vale lembrar que os fracos (sejam eles em maior ou menor número) também dominam. As forças sempre se apresentam como uma multiplicidade, e sendo a vontade de potência o princípio ativo e diferencial das forças postas em relação está, portanto, descartado o “único” e o equilíbrio entre elas.

O domínio de uma “nova nobreza” não instaura uma relação de dominação à maneira dos que agora governam, sem deixar de serem escravos e servos dos valores estabelecidos. Ser nobre é imprimir a sua existência uma forma de estilo singular que não se reproduz em modelo e tampouco pode se tornar universais válidos para todos. Longe de ser algo imutável ou de um dote natural, trata-se de “uma segunda natureza” (algo a ser acrescentado) e de “um paciente exercício e de um trabalho de todos os dias” (1996, § 290). Existências plásticas que não temem se transformar, dignas do acontecimento da vida.

Torna-se inútil qualquer pretensão de governo externo de tais estirpes de homens. Eles são seus próprios governantes e instituem suas regras de caráter facultativas e mutáveis de acordo com as circunstâncias. Imprimem forma ao mundo e as coisas. Sua alegre existência, consciência de sua tragicidade, dispensa os consoladores, desvia das paixões

tristes recusando o lugar de juizes ou de salvadores da “humanidade”. Gozam de si e da superabundância de vida. Não temem a solidão, mas a desejam.

Bibliografia

- DELEUZE, Gilles (s/d). *Nietzsche e a filosofia*. Porto-Portugal, Editora Rés, s/d
- FREZZATTI, Jr. Wilson Antonio. (2005) “Nietzsche: a dissolução da dualidade cultura/biologia”. DUTRA, Vânia de Azevedo (org). *Falando de Nietzsche*. Ijuí, Editora Unijuí.
- FOGEL, Gilvan. *Conhecer é criar: um ensaio a partir de Nietzsche*. (2003). São Paulo, Discurso Editorial e Editora Unijuí.
- GIACOIA, Jr, Oswaldo. (2001). *Nietzsche como psicólogo*. São Leopoldo RS, Unisinos.
- GIACOIA, Jr, Oswaldo. (2005). *Sonhos e pesadelos da razão esclarecida: Nietzsche e a modernidade*. Passo Fundo RS, Editora Universitária.
- KOSSOVITCH, Leon. (2004). *Signos e poderes em Nietzsche*. Rio de Janeiro, Azougue Editorial.
- MACHADO, Roberto. (1999) *Zaratustra – a tragédia nietzschiana*. 2ª Edição, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- MOSE, Viviane. (2005). *Nietzsche e a grande política da linguagem*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- NIETZSCHE, Friedrich. (2003). *Assim Falou Zarathustra*. Trad. Mário da Silva. 12ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Fragmentos Finais*. Trad. Flávio Kothe. Brasília/ São Paulo, UnB e Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich. (1998) *Genealogia da moral – uma polêmica*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras.
- NIETZSCHE, Friedrich. (1997). *Além do bem e do mal*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.



NIETZSCHE, Friedrich. (1996). *A Gaia Ciência*. Lisboa:Guimarães Editores.

NIETZSCHE, F. (1995) *Ecce Homo – como alguém se torna o que é*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras.

PASSETTI, Edson. (2003). *Ética dos amigos: invenções libertárias da vida*. São Paulo, Editora Imaginário.

“Maior obra de arte jamais realizada”

Karlheinz Stockhausen, *in* “Diante do Impossível” (Aurora, 2: 2008, pg 98).



“Deus quer, o homem sonha, a obra nasce”, Fernando Pessoa – *O Infante*

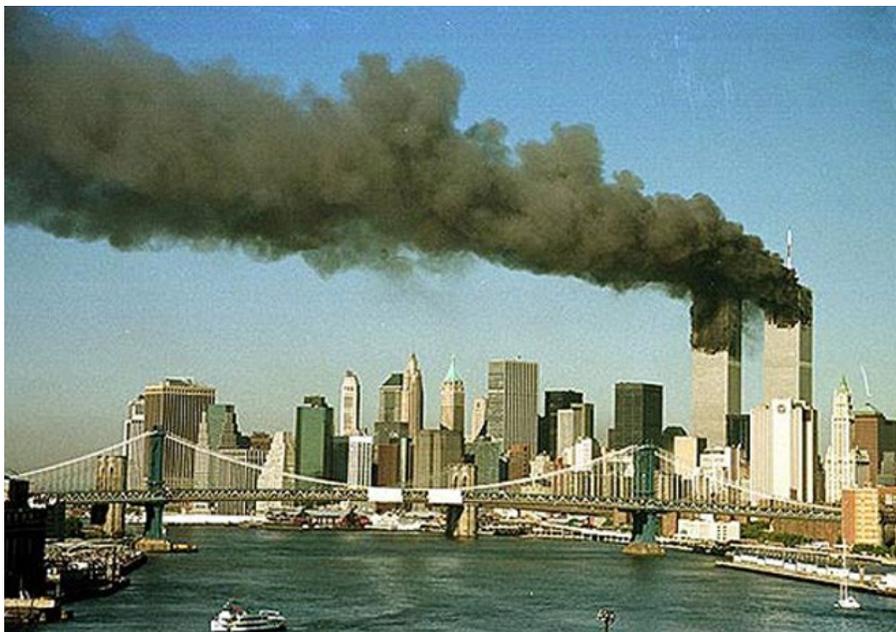




“Uma noite, sentei a Beleza em meus joelhos. - E achei-a amarga. - E injuriei-a”, Arthur Rimbaud, - *Uma temporada no inferno*



“Oh, horror! Horror!
Horror!
Boca nem coração
poderão nunca
Nomeá-lo ou concebê-
lo!”,
Macduff in *Macbeth*





“Isto passou. Hoje eu sei saudar a beleza”, Arthur Rimabud – in *Delírios*.



Imagens gentilmente cedidas por:

<http://www.debunking911.com>

<http://farm2.static.flickr.com/>

<http://www.bradblog.com/>

<http://no-copy.typepad.com/>

<http://img.dailymail.co.uk/>

<http://irishspy.typepad.com/>

<http://www.cgpix.com/images/>

<http://media3.washingtonpost.com/>

<http://www.nps.gov/>

Seleção de imagens e texto: Syntia Alves