



ORGANIZADORES:  
PAUL HERITAGE E ILANA STROZENBERG

A

ARTE DO

THE ART

INTERCÂMBIO

OF

CULTURAL



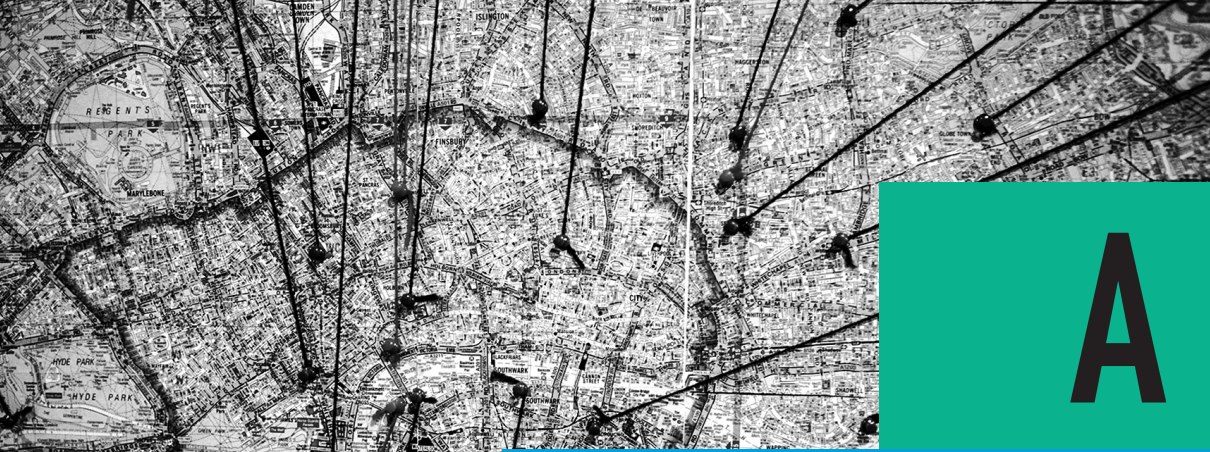
EXCHANGE



CIRCUITO

**A**  
**ARTE DO THE ART**  
**INTERCÂMBIO OF**  
**CULTURAL**  
**EXCHANGE**





A



ARTE DO

INTERCÂMBIO



ORGANIZADORES:  
PAUL HERITAGE E ILANA STROZENBERG

CULTU

CIRCUITO





**THE ART**

**OF**

**RAL**



**EXCHANGE**





# SUMÁRIO

**Apresentação**, *Graham Sheffield, Diretor de arte, British Council* 7

**Prefácio**, *Martin Dowle, Diretor do British Council Brazil* 9

**Introdução**, *Paul Heritage* 11

**UM MAPA DE INTERCÂMBIOS CULTURAIS ENTRE O BRASIL E O REINO UNIDO (2012–2016)**, *Teresa Guilhon* 17

## **COMO (INTER)CAMBIAR: CINCO LIÇÕES DE INTERCÂMBIO CULTURAL\***

**SHAKESPEARES BRASILEIROS**, *Paul Heritage e Teresa Guilhon*

Shakespeare no Brasil: uma apresentação na primeira pessoa,  
*Paul Heritage* 25

Percurso de Shakespeare no Vidigal, Rio de Janeiro 28

Shakespeare ao som do Berimbau: notas sobre o ensaio de *Macbeth*  
dirigido por Greg Hicks, artista associado da Royal Shakespeare  
Company 35

Shakespeare: um clássico brasileiro, *Marcos Barbosa* 41

**IMAGEM E TERRITÓRIO: FOTOGRAFIA E A REINVENÇÃO DO LUGAR**,  
*Ilana Strozenberg, Ana Cláudia Souza e André Piza*

Apresentação 53

Imagens do Povo: desafios e prazeres de fotografar o Rio de Janeiro  
da periferia ao Centro 55

Fotografia, estética e política: questões de intercâmbio 58

Em busca do território: a residência artística de um fotógrafo da favela  
da Maré em um conjunto habitacional da periferia de Londres 66

Olhar a partir do olhar do outro: entrevistas com os fotógrafos  
Ratão Diniz e AF Rodrigues 74

**MÚSICA E METODOLOGIA: EXPERIÊNCIAS DE INTERCÂMBIO EM EDUCAÇÃO  
ARTÍSTICA ENTRE SÃO PAULO E GATESHEAD**, *Ilana Strozenberg,  
Ana Cláudia Souza e André Piza*

Apresentação 87

Rigor, técnica e jogo de cintura: o Guri Santa Marcelina encontra  
Sage Gateshead 89

Pedagogia social, flexibilidade e transparência: Sage Gateshead  
encontra Guri Santa Marcelina 97

A harmonia é polifônica: entrevista com Katherine Zeserson, ex-diretora de aprendizagem e participação do Sage Gateshead 105

**AGÊNCIA DE REDES PARA A JUVENTUDE E THE AGENCY: TRADUÇÃO DE UMA METODOLOGIA DE EMPREENDEDORISMO CRIATIVO PARA JOVENS ENTRE BRASIL E REINO UNIDO, *Ilana Strozenberg, Ana Claudia Souza e André Piza***

Apresentação 115

Culturas diferentes, a mesma potência 117

Uma metodologia carioca no Reino Unido: tradução e prática 123

**ENCONTROS NA ALDEIA: DA AMAZÔNIA À BROADWAY, *Paul Heritage***

Apresentação 143

Caro Pero Vaz... uma resposta à primeira carta enviada do Brasil para a Europa em maio de 1500 145

Vemos apenas o que queremos ver, *Simon McBurney*

O ator, diretor e escritor escreve sobre seus encontros com povos indígenas no Brasil 163

O palco e a tela: a reinvenção da aldeia. Referências sobre o documentário *Londres como uma aldeia*, do cineasta Takumã Kuikuro e o espetáculo *The Encounter*, de Simon McBurney 166

**REFLEXÕES SOBRE INTERCÂMBIO CULTURAL**

Cultura, território e ciberespaço, *Eliane Costa* 170

Interesses globais no mundo shakespeariano, *Jerry Brotton* 193

Para não ser domado, *Madani Younis* 204

Todo homem é uma ilha, cada cultura é um continente, e o processo histórico é hiperdialético, *Mércio Pereira Gomes* 210

No momento: três países em cinco cenas, *Faith Liddell* 229

Silêncio, *Gus Casely-Hayford* 242

O outro possível, *Heloisa Buarque de Hollanda* 255

As coisas pensam em nós, *Luiz Eduardo Soares* 265

**A arte do intercâmbio cultural: desafios de uma obra aberta, *Ilana Strozenberg* (em colaboração com Ana Claudia Souza e André Piza)** 281

**Sobre os autores** 292



THE ART

OF

AI



# APRESENTAÇÃO

GRAHAM SHEFFIELD

A arte nos conecta. Por mais de oitenta anos, o intercâmbio artístico tem sido de central importância para o objetivo do British Council de criar uma base de conhecimento e compreensão amigável entre o povo do Reino Unido e o mundo. O intercâmbio cultural apoia o desenvolvimento econômico, social e cultural, e fortalece as conexões. Isso é cada vez mais importante em tempos de tantos desafios. Ao compartilhar ideias e modos de trabalho, artistas no Reino Unido e no Brasil podem aprender muito uns com os outros. Isso garante que os setores artísticos de ambos os países sejam enriquecidos com talento e criatividade, e se tornem mais resilientes.

Na medida em que as artes e a cultura ganham mais importância no diálogo e no intercâmbio global – conforme vimos neste ano, com o 400º aniversário da morte de Shakespeare – torna-se cada vez mais importante sermos generosos com nosso sentido de propriedade e autoria. Por meio do programa Transform e do projeto The Art of Cultural Exchange, o British Council, a Queen Mary University of London e a Universidade Federal do Rio de Janeiro exploraram o quanto sentidos compartilhados, mútuos e internacionais de propriedade, autoria e experiência da cultura nos tornam mais fortes como artistas e como nações.

Relações culturais se dão com engajamento a longo prazo: confiança mútua e compreensão amadurecem ao longo dos anos. O Reino Unido e o Brasil passaram por grandes turbulências nos últimos quatro anos, especialmente em 2016. Nada disso nos desviou de nosso propósito principal com o programa Transform, que prontamente transcendeu todas as mudanças políticas. Temos certeza de que ambos precisamos de amizade e compreensão no mundo como um todo, e que as relações culturais são indispensáveis para alcançar isso: a textura e a profundidade do relacionamento cultural entre Brasil e Reino Unido foram transformados nos quatro anos entre Londres 2012 e Rio 2016, e esperamos que isso possa continuar por muito tempo.

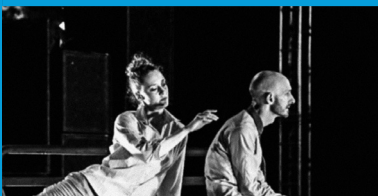




ST  
S

JURAL

EXC  
H  
A  
M



# PREFÁCIO

MARTIN DOWLE

Embora Brasil e Reino Unido sejam geograficamente separados por um oceano, culturalmente ambos continuam, como opostos, atraindo um ao outro, num constante diálogo.

A compreensão mútua imediata nem sempre tem sido a característica principal desse intercâmbio, mas sempre houve uma disposição para explorar nossas diferenças e semelhanças, e compartilhar o que sabemos e o que sentimos, mesmo que a disparidade dos contextos seja maior do que geralmente imaginamos.

Em um ano que marca o 500º aniversário da publicação da Utopia de Thomas More, podemos ver que a curiosidade da Grã-Bretanha sobre o Brasil remonta há muito tempo. Sabemos que More inspirou-se nas cartas de Américo Vespúcio sobre suas viagens ao Brasil, embora a utopia que ele descreveu estivesse longe da realidade dos 24 desventurados que foram abandonados à própria sorte em Cabo Frio, em sua segunda viagem. Longe das visões do paraíso, as percepções europeias foram rapidamente transformadas em imagens do inferno, estimuladas pelos caldeirões ferventes de Hans Staden, com exploradores sendo cozinhados para o jantar pelos índios locais. Indiscutivelmente, fomos amaldiçoados desde então pelos estereótipos simplistas – samba e chapéus-coco.

Felizmente, os tempos mudaram, embora os britânicos tenham por muito tempo sido conhecidos no Brasil mais por sua engenharia do que pelas artes. Os franceses forneceram a decoração neoclássica para o Teatro Municipal do Rio, enquanto nós fornecemos as vigas de ferro e a porcelana de Staffordshire para os lavatórios (pelo menos eles ainda sobrevivem ao teste do tempo, cem anos depois).

Hoje, contudo, estamos forjando mais laços culturais, e sob todas as formas artísticas. A iniciativa Transform, desenvolvida de 2012 a 2016, reconheceu a necessidade de estimular nosso relacionamento cultural, e, assim, reuniu 200 artistas brasileiros e instituições britânicas, atraiu audiências da ordem de 1.6 milhão de pessoas e treinou cerca de 20 mil profissionais.

*A arte do intercâmbio cultural* tem estado no coração do nosso diálogo, evidência de que o relacionamento tem sido criterioso e de qualidade, em vez de simplesmente transacional. Estamos interessados em inovação e criatividade, inclusão social e diversidade, bem como em intercâmbio de ideias e boas práticas em um mundo desconcertante e mutante. Estamos interessados nas vozes e expressões de identidade dos excluídos, um campo de discussão cada vez maior em cidades como Rio, Recife e São Paulo, com as quais nós na Grã-Bretanha temos muito o que aprender.

A Queen Mary University of London e a Universidade Federal do Rio de Janeiro devem ser parabenizadas pela publicação de ensaios do ciclo *A arte do intercâmbio cultural*, que contém muito material para reflexão. O British Council orgulha-se de ter participado dessa jornada com eles. Se Londres é uma aldeia, conforme Takumã Kuikuro imaginou (*Ete Londres*), pelo menos somos parte de uma aldeia global, e com o resto da Grã-Bretanha e do Brasil, precisamos examinar isso, incluindo seus problemas e desafios.



WAG  
DIA

OF

THE  
AM



# INTRODUÇÃO

## PAUL HERITAGE

Em 1928, Mário de Andrade – ícone do modernismo brasileiro, poeta, romancista, musicólogo, intelectual público e o primeiro secretário de Cultura de São Paulo – desafiou seus leitores com a provocação de que a criatividade cultural brasileira perde sua identidade no intercâmbio com a Europa<sup>1</sup>. Mário teria muito a contribuir com nosso projeto de pesquisa *A arte do intercâmbio cultural*. Ele teria testado nosso entendimento do intercâmbio cultural como um ato mútuo de tradução e perguntado o que realmente acontece quando artistas trocam ideias e práticas de um contexto cultural para outro. O que se perde? O que se aprende? Como aqueles que fazem traduções são, eles próprios, transformados? Se a tradução é, como com frequência se diz, uma traição, então como entender a importância das lacunas e perdas que surgem durante o processo?

Desde 2014, uma equipe de pesquisa formada pela Queen Mary University of London e a Universidade Federal do Rio de Janeiro têm investigado as transformações buscadas por meio dos intercâmbios artísticos entre Reino Unido e Brasil, com um foco particular, mas não exclusivo, no Rio de Janeiro. A cidade tem sido um ponto global de intercâmbio desde que os portugueses a estabeleceram como ponto crucial para a circulação de metais preciosos e pessoas – prata e escravos. Quatro séculos antes de ser reconhecida como uma das grandes cidades do mundo, o Rio de Janeiro tornou-se um local de intercâmbio internacional devido às suas articulações externas. Transformada no início do século 20 na cidade pela qual o Brasil se traduzia para o mundo, o Rio de Janeiro gerou as linguagens culturais populares que mediaram o Brasil internacionalmente ao longo dos anos 1960: samba, carnaval e bossa nova. A dissolução e degradação da utópica imagem da *Cidade Maravilhosa*<sup>2</sup> tornou-se demasiado evidente nos anos 1970, quando a cidade desenvolveu uma segunda reputação paralela à primeira, dessa vez devido à violência e divisões sociais. O declínio parecia ter sido detido no começo da segunda década do século 21, com o que prometia ser a ascensão da força global da economia brasileira, simbolizada por sua bem-sucedida candidatura para sediar os Jogos Olímpicos e Paraolímpicos no Rio de Janeiro, em 2016. Infelizmente, quando fechamos este capítulo de nossa pesquisa, em março de 2017, a promessa parece ter sido ilusória, que torna ainda mais urgente a necessidade de continuar as transformações imaginadas nessas traduções culturais.

Uma importante parte do modo como o Rio começou a reconstruir sua autoestima foi por meio do novo diálogo que se tornou possível com comunidades que, embora com frequência se localizem no centro topográfico, sempre foram confinadas a uma periferia social e cívica. São esses territórios – favelas e outras comunidades periféricas – que viram o renascimento de uma nova visão utópica de transformação por meio das atividades de organizações culturais que oferecem uma retradução da cidade e de suas relações com seus próprios cidadãos e com o mundo. *A arte do intercâmbio cultural* mapeou o modo como o intercâmbio cultural marca os imensos contornos do Brasil – baseando-se em estudos de casos do Amazonas a São Paulo –, mas nosso entendimento da curva transformadora do intercâmbio cultural internacional tem sido intensamente modelado pelas traduções internas tentadas no Rio de Janeiro nos últimos trinta anos.

Patrocinado pela Arts and Humanities Research Council (Reino Unido) e pelo British Council, *A arte do intercâmbio cultural* passou dois anos investigando o intercâmbio cultural entre Reino Unido e Brasil como meio de entender como artistas interpretam, transmitem e circulam ideias, ideologias e formas de conhecimento com referência específica à produção de novas “traduções”, produzidas por e, quando possível, entre territórios periféricos. A pesquisa buscou aumentar o entendimento sobre nossas práticas atuais de intercâmbio cultural dentro do legado histórico das maneiras pelas quais Brasil e Grã-Bretanha engajaram-se em traduções de si mesmos e de um do outro ao longo dos últimos 500 anos, de modo a permitir novas estratégias para o futuro. Dessa forma, reconhecemos que, na medida em que as organizações artísticas emergem de territórios periféricos tanto na Grã-Bretanha quanto no Brasil, elas tornam possíveis novas traduções para todos nós.

O projeto *A arte do intercâmbio cultural* foi criado para examinar cinco questões-chave de pesquisa:

- Como podemos definir o intercâmbio cultural e entender as possibilidades e limites de tais iniciativas como um ato de tradução?
- Quais são as transformações buscadas através de traduções culturais?
- Até onde é possível obter reciprocidade no ato de tradução durante o intercâmbio cultural?
- Quão sustentável é o processo de transformação?
- Como estimular a inovação por meio da escolha daqueles que se engajam no ato de tradução que ocorre através do intercâmbio cultural?



A pesquisa tem sido conduzida simultaneamente através de três linhas de investigação:

- Mapeamento dos projetos de intercâmbio cultural entre o Reino Unido e Brasil (2012–2016);
- Cinco estudos de caso;
- Debates e discussões (incluindo dois seminários públicos baseados em oito artigos especialmente encomendados).

Material de pesquisa sob a forma de entrevistas, testemunhos, fotografias, gravações de áudio, comentários de campo e textos criativos foram reunidos pelos cinco estudos de caso para fornecer uma série de reflexões relacionadas ao intercâmbio cultural brasileiro/britânico ao longo dos últimos quatro anos. Da riqueza do material reunido no site [www.inter-cultural.com](http://www.inter-cultural.com), editamos esta publicação de um modo que busca manter a multiplicidade de vozes engajadas nesses atos mútuos de traduções e transformações.

Esta publicação também inclui “testemunhos” de três jovens artistas britânicos que convidamos para juntarem-se a nós no Rio de Janeiro para o seminário final, em outubro de 2016. Os artistas foram propostos por três organizações artísticas do Reino Unido, elas próprias engajadas em intercâmbios culturais intensos e produtivos com o Brasil ao longo da última década: Battersea Arts Centre (Londres), Contact Theatre (Manchester) e o National Theatre of Wales. Afreena Islam, Ali Goolyad e Kyrone Parkes trouxeram, cada um, suas próprias e ricas histórias culturais e pessoais para um programa de atividades que teve como anfitriões nove jovens artistas de três diferentes organizações artísticas do Rio de Janeiro sediadas em favelas. Nós partilhamos suas reflexões sobre intercâmbio cultural: as lições que eles aprenderam bem como as que eles querem nos ensinar.

Há quase cem anos, Mário de Andrade desafiou o Brasil a (re)descobrir o Brasil. Conforme alertou Heloisa Buarque de Hollanda em sua apresentação no seminário final *A arte do intercâmbio cultural*, em outubro de 2016, essa empreitada é tão urgente quanto impossível. Citando o sociólogo britânico Stuart Hall, Heloísa nos lembra de que não existem raízes, apenas rotas. Esperamos que, ao longo destas páginas, o leitor possa seguir algumas das viagens de descobrimento realizadas durante intercâmbios culturais entre Brasil e Reino Unido. Não é necessário ler os artigos em qualquer ordem particular, e nós encorajamos você a encontrar e seguir seu próprio caminho nesta publicação, permitindo-se surpreender pela direção que você toma assim como os artistas que se revelaram para o momento do

intercâmbio. Abra o desconhecido e pergunte o que fazer com ele, assim como Simon McBurney faz na peça que surgiu de seu encontro com o Brasil indígena.<sup>3</sup> Enquanto eu revisava o material que reunimos para esta publicação, encontrei-me novamente levado pela jornada que tenho feito no intercâmbio cultural com o Brasil, que começou há 25 anos, em 1991. O Brasil me ofereceu uma rota para afirmar a capacidade da arte para a ação social coletiva, coesiva, enraizada em território, identidade, memória e transformação. Sinto que Mário teria aprovado o modo como nossa pesquisa reuniu os intercâmbios que revelam uma busca compartilhada por práticas ativas de arte que são sociais, territoriais e engajadas na construção de comunidades, cidades e talvez até mesmo de países. Acredito que ele teria visto como, nesses intercâmbios entre o Reino Unido e o Brasil, os artistas continuam a ir além das fronteiras criadas por acidentes de migração para redefinir o que podemos ser no mundo.

Rio de Janeiro e Londres, março de 2017.

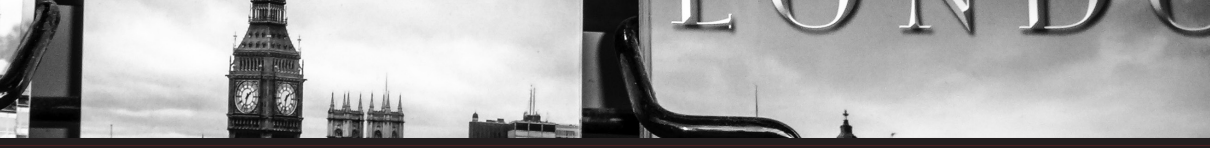
## NOTAS

1. *Ensaio sobre a música brasileira*, Mário de Andrade: 1928.
2. *Cidade maravilhosa* (composta por André Filho; arranjo de Silva Sobreira) foi o título de uma música de carnaval de 1935 que fazia referência ao que já estava se tornando um popular apelido para o Rio de Janeiro. Gravada primeiramente por Aurora Miranda, a canção tornou-se famosa na voz de sua irmã, Carmen Miranda, e nos anos 1960 estabeleceu-se como o hino da cidade, ecoando pelas ruas do Rio de Janeiro em cada carnaval subsequente.
3. Ver *Encontros na aldeia: da Amazônia à Broadway*. A referência é a uma citação que McBurney usou quando estava criando sua peça *The Encounter*: "Sempre há a mesma questão quando se abre o desconhecido: o que fazer com isso?" (de *Amazon Beaming*, Abacus, 1993).

**THE ART**

**OF**





# UM MAPA DE INTERCÂMBIOS CULTURAIS ENTRE O BRASIL E O REINO UNIDO (2012-2016)

TERESA GUILHON

OF

AI



# O DESAFIO DE MAPEAR INTERCÂMBIOS CULTURAIS

Partir do levantamento, seleção e organização de dados, não necessariamente cartográficos, com o objetivo de olhar para realidades que têm um ou mais elementos comuns entre elas é a base de uma atividade de pesquisa à qual nos referimos hoje como mapeamento. Mapear é um processo que, através ou não de tecnologia digital, realiza o cruzamento de dados e promove a interação com o usuário, possibilitando o retrato de realidades a serem analisadas e/ou transformadas.

É sabido que há muito os mapas deixaram de ser apenas representações e análises do território e passaram a lidar também com os sujeitos e as ações. As ferramentas e tecnologias para o tradicional registro de rotas e localizações que impulsionaram o desenvolvimento da humanidade mudaram e evoluíram ao longo do tempo, transformando também a nossa percepção do que é um mapa e a forma de construí-lo. Precisão e colaboração parecem ser as palavras-chave dos sistemas e mapeamento digital que oferecem amplas possibilidades, tanto a indivíduos quanto a organizações, de criarem seu próprio mapa.

Essa foi uma das motivações que levou a equipe de pesquisa de *A arte do intercâmbio cultural* a reunir, no formato de cartografia simbólica, mas de base territorial, os dados especialmente coletados para o projeto, detalhando e organizando informações que se encontravam espalhadas nos bancos de dados da rede de parceiros envolvidos ou que simplesmente ainda não haviam sido abordadas ou sistematizadas.

Para representar virtualmente essa rede e suas dinâmicas, foi escolhido o aplicativo Google Maps de mapeamento digital, não só pela formatação dos dados, que permite conectar os projetos de intercâmbio ao território onde ele foi desenvolvido, mas também e fundamentalmente por outros dois aspectos:

- importância do acesso aos dados, disponível e aberta a qualquer pesquisador;
- possibilidade da própria comunidade dos intercâmbios culturais entre os dois países se enxergar como rede de produção.

O uso de uma ferramenta de geolocalização, como o planisfério disponível através do Google Maps, permitiu que a base geográfica fosse o

ponto de partida para a construção dessas relações, a partir de dados levantados e categorizados por um formulário de pesquisa qualitativa.

## A DINÂMICA DA CARTOGRAFIA DE REDE

Ao buscar a forma de mapa participativo que procura ir além da simples representação do espaço, o desafio de mapeamento dos intercâmbios culturais anglo-brasileiros é um esforço de representar as conexões entre artistas, produtores, organizações e financiadores, que constituem a malha de relações da produção artística entre os dois países, principalmente no período entre 2012 e 2016.

Quando falamos dos intercâmbios envolvendo artistas ou linguagens artísticas entre Brasil e Reino Unido, de que ordem de grandeza estamos falando? Onde se concentram territorialmente? Há predominância de algum tipo de linguagem?

O processo de mapeamento levou em conta os dados que interessavam ao escopo da pesquisa e contou com o apoio dos parceiros no Brasil e no Reino Unido para a disseminação do formulário de pesquisa, elaborado em ambos os idiomas, que ficou disponível na internet entre abril de 2015 e setembro de 2016.

O levantamento de dados considerou inicialmente um universo amplo de projetos de intercâmbio artístico e cultural entre os dois países, para, posteriormente, agir sobre os dados coletados, aplicando sobre eles os filtros baseados nos critérios que nortearam o perfil da pesquisa (FIG.1)

Para este mapa entre Brasil e Reino Unido foram considerados projetos de intercâmbio entre dois ou mais artistas ou organizações artísticas, privilegiando aqueles que visavam a troca de metodologia de processos e de linguagens.

O formulário virtual de pesquisa foi elaborado levando em conta não só os dados que permitissem análises quantitativas (por região, por área artística, por faixa etária etc.) como também os que permitissem criar um

REDES DE INTERCÂMBIO CULTURAL	
<b>Escopo da pesquisa</b>	<b>Filtragem dos dados - critérios</b>
Intercâmbios culturais como processos de diálogo e de transformação entre artistas, produtores culturais, gestores sociais e suas metodologias criativas e de mobilização cultural, especialmente aqueles com foco em organizações artísticas das periferias urbanas	<b>Tipo de atuação:</b> Projetos de realização artístico-cultural Projetos de formação cultural Projetos de gestão cultural
	<b>Tipo de intercâmbio</b> Projetos que envolvam troca de metodologia de processos e de linguagens, que levem à formação e criação artística
	<b>Recorte temporal</b> Projetos em atividade ou existentes entre 2012/2016

FIG.1 – Quadro de referência para o escopo da que foi levantado através do formulário de pesquisa e os filtros aplicados posteriormente, visando a seleção para entrada de projetos no mapa



diagrama de relacionamentos na rede, como financiadores e parceiros. A sistematização das respostas se deu ao longo de todo o processo de recebimento dos formulários respondidos (basicamente entre o segundo semestre de 2015 e o segundo semestre de 2016). Esse processo levou à seleção das entidades que formaram as três camadas do mapa, visíveis para o usuário, que podem ser identificadas territorialmente, ou seja, configuram pontos no mapa:

- **Projetos:** ações que deram origem ao intercâmbio propriamente dito, entre pessoas físicas ou organizações;
- **Parceiros:** as organizações envolvidas nos projetos, podendo ou não ser o principal proponente;
- **Financiadores:** todas as organizações que contribuíram com aporte de recursos financeiros para a realização do projeto.

Para cada uma das três diferentes entidades, informações mais detalhadas podem ser ainda exibidas, como, por exemplo, as expressões artísticas do projeto (sob a categoria “DISCIPLINE / EXPRESSÃO”) ou o link para o **site** das organizações parceiras na internet (FIG. 2).

Ao apresentar ao usuário as informações coletadas em formato de mapeamento digital e aberto, o projeto *A arte do intercâmbio cultural* busca reforçar o aspecto de *work in progress* da pesquisa, visto que o conteúdo do mapa pode ser modificado ou receber acréscimos a qualquer momento em que se verifique tal necessidade. Além disso, há que se destacar que a ferramenta virtual tem vantagens, como:

- a facilidade do acesso aos dados, disponíveis a qualquer interessado;
- a possibilidade da própria comunidade dos intercâmbios culturais entre os dois países se enxergar como rede de produção.

O resultado mapeado retrata a diversidade característica de uma rede como essa, revelando também suas especificidades em cada país. Nesse ponto, a utilização do formulário virtual interativo gerado no aplicativo Google Forms permitiu

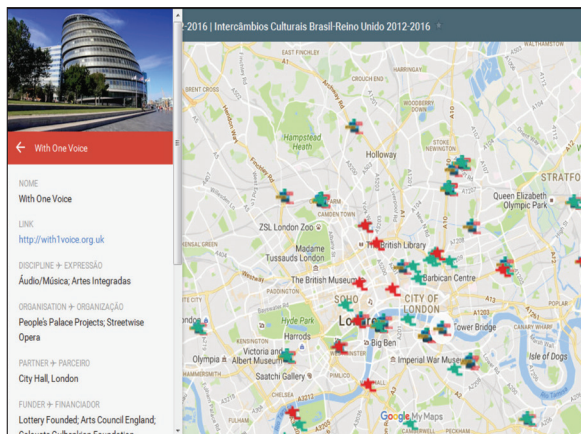


FIG.2 – Exemplo de exibição das informações de uma entidade PROJETO no mapa de *A arte do intercâmbio cultural*



aos pesquisadores contar com várias ferramentas de avaliação quantitativa aplicada às respostas. Uma delas é a geração de infográficos, como o da FIG.3, possibilitando que os resultados do formulário preenchido sejam analisados com diferentes objetivos e permitindo a ampliação futura da pesquisa em outras direções.

O gráfico CAMPOS CULTURAIS, por exemplo, foi gerado a partir do item no formulário em que é pedido à organização ou artista responsável que informe os “campos culturais em que atua” no

projeto de intercâmbio, podendo escolher uma ou mais dentre as opções: Teatro, Dança, Áudio/Música, Circo, Cinema, Artes visuais, Artes integradas, Literatura, Artes digitais ou Outro. Na análise numérica informal, o resultado levantado apresenta bastante semelhança na distribuição desses campos culturais, considerando à direita as respostas dadas no Brasil e à esquerda as respostas fornecidas no Reino Unido. Uma maior vantagem para projetos de artes visuais no Reino Unido salta aos olhos, assim como fica visível o fato de haver mais projetos de intercâmbio relacionados à dança que se desenvolvem no Brasil. Pode surpreender também a pequena diferença entre as fatias da categoria Áudio/Música nos dois países, assim como é interessante constatar que há mais projetos de intercâmbio que se enquadram nas artes digitais com base no Brasil, enquanto o oposto seria de se esperar.

Assim como esse, outros dados levantados pela pesquisa, como os respondidos no campo “Faixa etária com que trabalha” ou em outros campos relacionados aos locais de realização dos projetos, permitem análises comparativas em vários níveis.

Como instrumento criativo de reconhecimento e ação sobre qualquer território simbólico, neste caso a comunidade dos intercâmbios culturais entre Brasil e Reino Unido no período entre as duas olimpíadas, o mapeamento pode trazer desdobramentos futuros relevantes, como a implantação de um sistema de cartografia interativa (com a possibilidade de colaboração online dos interessados), a ampliação da gama de dados inseridos no mapa, sempre com o objetivo de fortalecimento das conexões, e a geração de novos relacionamentos dentro da rede.

### Análise de dados

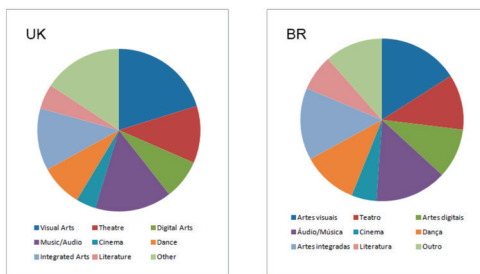


FIG.3 – Análise comparativa dos dados gerados pelo campo “Campos culturais em que atua”

BIO OF

CULTURAL

EXC

# DUU



# IN

**COMO (INTER)CAMBIAR:  
CINCO LIÇÕES DE INTERCÂMBIO CULTURAL**



# T



ARTES DO

T



## SHAKESPEARES BRASILEIROS

PAUL HERITAGE E TERESA GUILHON



# SHAKESPEARE NO BRASIL

## UMA APRESENTAÇÃO NA PRIMEIRA PESSOA

PAUL HERITAGE

Minha primeira visita ao Brasil, em 1991, foi para dar algumas palestras sobre as comédias de Shakespeare como parte de uma turnê de Shakespeare de três semanas em quatro cidades, com a companhia teatral britânica Cheek by Jowl. Eles estavam apresentando uma produção de *Como gostais* só com atores homens. Como sempre, a peça era dirigida pelos diretores-fundadores da companhia, Declan Donnellan e Nick Ormerod. Cheek by Jowl se apresentava; eu dava a palestra. Após estrear no Teatro Villa-Lobos do Rio de Janeiro, a principal companhia teatral clássica britânica levou essa história de Shakespeare sobre um governante banido, cortesãos usurpadores e gente simples do interior para o Teatro do Parque, na cidade nordestina de Recife. Em uma amena noite tropical de agosto, quatorze atores (homens) britânicos entraram no cadinho cultural brasileiro.

Inspirado pelas tradições ornamentais da *art-nouveau* europeia, o Teatro do Parque foi construído em 1915 por um comerciante português ansioso para apresentar operetas, mas seu excesso *belle époque* há muito esmaeceu. As paredes abertas revestidas de madeira do teatro atraíram nossos olhos europeus para uma antiga pérgula ladeada por árvores tropicais que pareciam sempre dispostas a se reapossar de um teatro que nada mais era do que um conquistador temporário de suas terras. Em 2017, Adrian Lester é um dos principais atores de sua geração, mas, em 1991, ele tinha acabado de se formar na Escola de Artes Dramáticas para assumir o papel de Rosalinda. Enquanto o elenco ficava em silêncio ao redor dele na cena de abertura da produção, ele lentamente se transformava na heroína da peça com um simples movimento do pescoço e uma sutil virada dos quadris. O restante do elenco desapareceu pelas laterais, deixando Adrian olhar e ser olhado pelo público brasileiro. Atores negros em papéis clássicos ainda eram uma raridade no teatro brasileiro da época. A própria presença de Adrian no palco mostrava as nuances que a apresentação de um clássico europeu trazia a uma cidade do nordeste do Brasil onde a maioria do público é negra ou mestiça, mas continua ausente na representação nacional, em grande parte devido à dominância das práticas culturais e tradições europeias. No palco, naquela noite, Adrian Lester olhou para um público que sonoramente murmurava sua surpresa – não porque um homem representava uma mulher, mas porque um ator negro estava falando

Shakespeare. Audiência e ator foram pegos em um estranho ato de (não) reconhecimento mútuo, dentro de um teatro moldado na decadência europeia, embrulhado pela vegetação tropical sob uma lua imensa, a uma distância realmente longa da Arden de Shakespeare. Meu aprendizado da arte e cultura brasileiras havia começado.

“Shakespeare” parece ter sido o visto cultural carimbado em meu passaporte desde aquela primeira visita. Ao longo das duas décadas seguintes, minha atenção voltou-se para o modo como as práticas artísticas brasileiras lidam com questões de segurança pública e direitos humanos, mas ainda assim, de alguma forma, o intercâmbio cultural em torno de Shakespeare parece ter continuado a permear minha investigação. Há muitas razões para isso, algumas casuais e outras causais, e qualquer tentativa de explicar parecerá forçada. Mas talvez não seja muito exagero imaginar que Shakespeare, como o Brasil, fornece um palco para os intercâmbios mais provocativos e poderosos.

Nossas reflexões sobre Shakespeare dentro do projeto de pesquisa *A arte do intercâmbio cultural* começam com um ensaio contextualizante fornecido pelo dramaturgo Marcos Barbosa, que examina o modo pelo qual Shakespeare tem sido traduzido e transformado no Brasil nos últimos dois séculos. O trabalho inicial de Barbosa, nos anos de 1990, era ancorado nas tradições populares do estado nordestino do Ceará, onde ele nasceu, mas ele sempre foi fascinado pelas formas da dramaturgia clássica. Barbosa é um dos poucos dramaturgos brasileiros de sua geração cuja obra foi traduzida e encenada nos palcos de Londres. Com uma bolsa do British Council, Barbosa participou da Escola Internacional de Verão (2002) no teatro Royal Court, onde duas de suas peças foram apresentadas. Seu doutorado debruçou-se sobre a tradução de *Ricardo III* (obra para a qual ele preparou sua própria tradução). Colaborando com Yuni Garcia-Aguilerá (Cuba), Rotimi Babatundé (Nigéria), Tanya Barfield (EUA) e Gbolohan Obisesan (Reino Unido), ele trabalhou como dramaturgo na épica produção (de inspiração iorubá) do Young Vic intitulada *Feast* (2013, Dirigida por Rufus Norris). Tradução, dramaturgia clássica, culturas populares e narrativas interculturais estão no cerne da obra de Marcos Barbosa, razão pela qual lhe pedimos que fornecesse um ensaio de abertura para esse estudo.

Desde 1995 o British Council tem uma parceria no Brasil com o People's Palace Projects (um centro de pesquisa de práticas artísticas da Queen Mary University of London) para produzir uma série bianual de workshops, palestras, seminários e performances conhecida como Fórum Shakespeare. Três edições desses eventos foram produzidas no período de interesse desse projeto de pesquisa (2012-2016), ocorrendo em Salvador, São Paulo, Brasília, Belo Horizonte e Rio de Janeiro. Relatórios de avaliação

sintetizando cada fórum estão disponíveis no website do projeto ([www.inter-cultural.com](http://www.inter-cultural.com)). Lá incluímos uma síntese dos dados quantitativos, além de uma seleção de testemunhos qualitativos dos participantes. Há também um diário observacional dos ensaios de uma nova produção de *Macbeth* – encenada em português como parte do Fórum Shakespeare 2016, dirigida por Greg Hicks (Associate Artists, RSC) – e uma entrevista com Carlos Alexandre, mestre de capoeira brasileiro e preparador corporal do espetáculo, cuja longa colaboração com Hicks tornou possível a abordagem do diretor a essa peça clássica. Eles trabalharam com um elenco de nove jovens atores profissionais brasileiros de diversas origens e tipos de experiência teatral, combinando linguagens e metodologias artísticas para explorar quais transformações são necessárias e possíveis se formos ativar uma performance de Shakespeare por meio de um processo de tradução entre culturas.

No coração do Fórum Shakespeare, desde o primeiro ano, está a companhia teatral Nós do Morro, da favela do morro Vidigal, no Rio de Janeiro. Ao longo dos últimos anos, eles construíram uma rica e produtiva relação com a Royal Shakespeare Company, por meio de visitas regulares à internacionalmente renomada professora de voz Cicely Berry (Diretora Associada da RSC). Em 2006, a Nós do Morro foi convidada a apresentar *Os dois cavalheiros de Verona* no Teatro Courtyard Theatre, em Stratford-upon-Avon, como parte da temporada de Obras Completas (Complete Works) da RSC. A mesma produção foi vista dois anos depois no Barbican Centre, em Londres. O intercâmbio entre uma companhia teatral sediada em uma favela com a elite dos artistas (e plateias) teatrais britânicos nos permitiu levantar perguntas sobre as traduções multiculturais, multilinguísticas e potencialmente mutuamente benéficas de hoje que buscam abordar “traições” históricas. Aqui, nós publicamos *Percursos de Shakespeare no Vidigal*, um artigo baseado em uma entrevista com Luiz Paulo Corrêa e Castro, dramaturgo e um dos fundadores do Nós do Morro em 1986, e um relato de uma conversa entre Paul Heritage e Guti Fraga, diretor artístico e co-fundador do Nós do Morro e presidente da Funarte entre 2013 e 2014.

# PERCURSOS DE SHAKESPEARE NO VIDIGAL, RIO DE JANEIRO

Como Shakespeare reagiria ao saber que, 400 anos após a sua morte, pode contar com uma grande parceria para manter vivos os seus textos, no Rio de Janeiro, Brasil? E se lhe revelássemos que o local onde esse parceiro fica é mais precisamente uma favela, ou seja, um enclave de pobreza e precariedade numa área urbana? E que esse parceiro não é uma pessoa, mas um grupo de jovens de todas as idades que atende pelo nome de Nós do Morro?

Em 30 anos de existência, o grupo formado por atores da comunidade do Vidigal<sup>1</sup> já montou pelo menos quatro textos do dramaturgo, com grande repercussão. A chegada de Shakespeare ao Vidigal se deu em 1995, quando o Nós do Morro foi convidado a participar do primeiro Fórum Shakespeare,<sup>2</sup> no Rio de Janeiro. Paul Heritage, diretor artístico e idealizador do evento, tinha tomado conhecimento da existência do Nós do Morro numa de suas primeiras viagens ao Brasil, onde vinha às vezes dar palestras como professor de artes cênicas. Heritage acabou indo ao Vidigal ver uma das primeiras montagens apresentada pelo Nós do Morro, “Machadiando”, adaptação de três contos de Machado de Assis feita pelo criador e diretor do grupo, Gutí Fraga. Machado, Heritage sabia bem, era um clássico da literatura brasileira, e foi grande surpresa ao ver aquele texto montado por um grupo comunitário, em meio a uma estrutura absolutamente sem recursos.

*Era teatro feito para as pessoas da comunidade. Gutí adaptou e montou dentro da primeira sede deles no morro. Era um desafio, mas ele me explicou o porquê de ter insistido nesse projeto: se Machado de Assis fazia parte da história oficial da cidade do Rio de Janeiro, então também era parte da história da comunidade do Vidigal.*

*Os meninos e meninas da favela, na época bem jovens, foram vestidos com as roupas daquele passado carioca, assim como adaptaram os gestos, os movimentos, os corpos... Era Machado de Assis absolutamente vivo naquele teatrinho, que ficava quase dentro de uma gruta de pedra.*

“Machadiando” foi o espetáculo com o qual o Nós do Morro inaugurou seu espaço próprio de apresentações, mas o grupo já tinha alguma estrada percorrida. O projeto de transformação social através do teatro havia sido fundado em 1986 por Gutí Fraga, jornalista com preocupações políticas,



próximo da realidade da favela e com grande sensibilidade artística. Guti chamou para ajudá-lo nessa empreitada alguns amigos, entre eles o também jornalista Luiz Paulo Correa e Castro,<sup>3</sup> que lembra:

*Teatro não era a nossa praia; na verdade, a minha geração era mais de ir ao cinema. A gente começa a conhecer o teatro a partir desse pessoal novo que surge no Vidigal. Então nesse tempo todo, com essa sensibilidade artística dele, o Guti foi entendendo essa possibilidade, porque no morro existiam várias pessoas jovens, que se consideravam artistas, mas não tinham nem como desenvolver, nem como apresentar esses talentos incipientes. Tinha gente que tocava violão, tinha gente que fazia poesia, tinha gente que dançava, tinha gente que cantava, mas na favela não existia nenhum equipamento de bem cultural onde se apresentar ou algo que trabalhasse no sentido de desenvolver essas possibilidades de talento. Como circulava o morro todo, conhecendo essas coisas, o Guti foi pensando em criar possibilidades para as pessoas se desenvolverem.*

Alguns anos depois da ida à favela, ao planejar a realização do primeiro Fórum Shakespeare no Brasil, Heritage teve a intuição de que aquele grupo poderia fazer mais e ir além do Vidigal, com o seu talento para montar clássicos. “Por que não Shakespeare?”, Heritage se perguntou: “*Depois de assistir o Nós do Morro montar uma obra literária clássica como Machiavelli no Vidigal, pensei: ‘eles são perfeitos para fazer os nossos clássicos ingleses!’*”.

O Fórum Shakespeare colocou o Nós do Morro em contato com atores e preparadores da Royal Shakespeare Company (RSC), em oficinas promovidas por Heritage no Centro Cultural Banco do Brasil, e essa troca foi um êxito. Segundo ele,

*Foi realmente um casamento quase instantâneo, amor à primeira vista entre a RSC e o Nós do Morro, intercâmbio que rendeu uma grande história de muitos anos, até os dias de hoje... Eu acompanhei a participação deles nas oficinas promovidas por mim no CCBB, com a Royal Shakespeare Company. Sabe, realmente aconteceu nesse momento uma incrível troca entre a gente e fui testemunha participante dessa transição do Nós do Morro: eles me levavam para cima do morro e eu levava o grupo para transitar na cidade, lá embaixo...*

Luiz Paulo Correa e Castro nessa época já era o dramaturgo do grupo e para ele esse momento também foi marcante: “...Quando o teatrinho foi

*inaugurado em 1996, acabou configurando-se a segunda fase do Nós do Morro... É a fase em que a gente se encontra com os ingleses, no primeiro Fórum Shakespeare. Eles chegaram com essa proposta de participarmos do fórum com uma leitura dramatizada do Hamlet”.*

Luiz Paulo é o único dos quatro fundadores do Nós do Morro nascido e criado no Vidigal. Os outros, como o próprio Guti, foram parar lá na juventude. O fato de serem moradores, segundo Luiz Paulo, foi um diferencial importante em relação a outros projetos que eram “colocados” dentro das comunidades nos anos 1980, como o CPC.<sup>4</sup> Mas não é esse o único ponto importante apontado por ele: havia também, nos anos 1970, um crescente intercâmbio de jovens moradores da comunidade com os artistas, que ocuparam apartamentos num conjunto de prédios construídos bem na entrada do morro.<sup>5</sup>

*Então aconteceu essa coisa muito louca de misturar esses artistas com o pessoal. E era uma favela, um morro, muito pequeno ainda, era uma coisa meio provinciana onde as pessoas se conheciam, eram núcleos familiares tradicionais. Foi como uma cidade pequena do interior que se depara, de repente, em pleno período da ditadura, que gerou toda aquela questão da falta de acesso à informação, com essa horda de gente cabeluda, artistas. E disso aconteceu uma fusão... São dois universos diferentes que se encontram e surge uma possibilidade de intercâmbio. Quer dizer, eles trouxeram uma série de informações que a gente não tinha sobre as condições sociais, educacionais, culturais, essa coisa toda.*

Portanto, o Nós do Morro começa a surgir dez anos antes da inauguração do teatrinho, desse encontro, dessa fusão. Para aumentar ainda mais a mistura, quem apoiou a ideia, cedendo o espaço necessário para as atividades, foi um padre, que coordenava um centro social. “A gente conseguiu convencer o padre, a duras penas, a transformar aquela capela grande, com cento e vinte lugares, em um espaço cênico”, conta Luiz Paulo.

Depois do espaço cedido pelo padre, o grupo esteve meio acampado numa escola municipal, e, quando tiveram que sair de lá, acharam outra escola, que desta vez oferecia uma possibilidade tentadora: a de se construir um teatro no pequeno terreno externo. Essa oportunidade não seria desperdiçada pelos sonhadores:

*Foi interessante, porque a gente não tinha dinheiro, não tinha nada, mas cada um fez uma campanha junto aos comerciantes do morro. O terreno tinha uma pedra, que era uma coisa gigantesca, do tamanho*

*de uma sala e, na verdade, o teatro foi construído por cima da pedra. Foi um sufoco, até arrumarem um especialista que quebrou a pedra. A caixa está onde ela ficava; na cabine de iluminação ainda tem um pedaço da pedra.*

Foi quando encenavam *Machadiando* que Heritage e mais um grupo de ingleses na plateia, entre eles a diretora do British Council, se encantou e saíram de lá convencidos de que o Nós do Morro podia se aventurar num texto de Shakespeare. Segundo Luiz Paulo, a experiência foi mesmo um divisor de águas, principalmente pela relação, iniciada com esse projeto, que o grupo desenvolveu com a preparadora vocal da Royal Shakespeare Company, Cicely Berry.

*Como o Nós do Morro sempre teve uma característica de formação, sempre passou por esse processo meio de escola, a gente a todo o momento usava Shakespeare. Ler algumas cenas, interpretar, improvisar em cima de algumas cenas... Sem pensar em montar ainda. Não que fosse um conhecimento aprofundado, mas era uma ferramenta de trabalho, que era utilizada normalmente. O que aconteceu com a proposta da leitura do Hamlet foi exatamente essa possibilidade de a gente poder aprofundar isso de um modo mais profissional.*

Isso sem esquecer que a primeira proposta de formação do Nós do Morro era a ideia de “teatro comunitário”, feito pela comunidade e para a comunidade. Segundo o dramaturgo, a ideia era trabalhar com montagens de textos que falassem da vida da comunidade, do cotidiano, para que ela se visse representada, se reconhecesse dentro dessa cena e pudesse multiplicar essa experiência: “Olha, está vendo lá, aquela peça fala da escola, fala da praia, fala do mirante”. Não por acaso, foi com a reapresentação do primeiro texto escrito por Luiz Paulo com esse propósito, o musical *Abalou*, que o grupo comemorou em 2016 trinta anos de estrada. Heritage fala sobre o que sentiu na primeira vez em que assistiu *Abalou*:

*Depois de Machadiando, em seguida vi a montagem de Abalou, e aí entendi os dois eixos do teatro do Nós do Morro: o grupo pode fazer tanto um texto clássico como uma peça sobre a vida cotidiana. Mas não sobre o cotidiano da favela como se imagina, tráfico, drogas, armas... Há como que uma sombra disso na peça, mas também tem uma alegria, uma visão quase bucólica da comunidade no morro.*

O fato é que o relacionamento com “os ingleses” não cessaria mais de dar frutos aqui e ali. Oficinas, viagens, participação em festivais, montagens nos dois países aconteceram nos últimos 12 anos, a maioria intermediada por Paul Heritage, consolidando ainda mais a vocação para o intercâmbio em vários níveis, que, segundo Heritage, Gutí Fraga implantou no Nós do Morro.

*Guti não aceitou as fronteiras que, à época, eram colocadas em projetos de transformação social pela arte nas favelas. Nada de rótulos! Quando você pensa “Ah! É uma companhia de jovens!”, entra uma pessoa com 60 anos... Quando você pensa que é uma companhia que monta clássicos, “não, eles estão fazendo musical funk”... Quando você acha que é só uma escola que treina amadores, não, eles têm uma companhia profissional... Quando você acha que é só teatro, não, eles estão fazendo cinema, quando você pensa que eles fazem teatro e cinema, eles estão fazendo poesia.*

*Sonho de uma noite de verão* veio alguns anos depois, em 2004, mas com uma proposta ainda mais ousada, feita por Heritage em articulação com a RSC: montar um espetáculo de Shakespeare no Reino Unido. Depois de um processo complexo, a peça acabou sendo montada apenas no Rio de Janeiro, no CCBB, mas não foi para a Inglaterra. A complexidade, segundo Luiz Paulo, veio por conta da oportunidade ter aparecido no mesmo momento em que o grupo ensaiava um texto dele, que falava do universo de uma comunidade catadora de papel que mora na rua. O dramaturgo e os diretores, Gutí e Fernando, resolveram que os personagens desse texto, os “burros-sem-rabo”, iriam entrar na montagem de Shakespeare, num preâmbulo que literalmente mesclava as duas culturas e marcou a estreia do Nós do Morro num teatro de maior visibilidade, o Teatro 1 do Centro Cultural do Banco do Brasil, dando um ótimo retorno de público e crítica.

Mas Cicely Berry, que nesse meio tempo esteve no Vidigal ministrando oficinas de voz e preparação de atores para encenar Shakespeare, viu os ensaios e não gostou do resultado das interferências do universo contemporâneo no universo elisabetano. Em suma, não aprovou o conceito da adaptação do texto, que é a marca registrada do trabalho do Nós do Morro com os clássicos, e a montagem não seguiu para a Inglaterra como previsto. Mas o projeto não iria morrer aí. Em 2006, comemorando os seus 20 anos, o grupo levou para o festival The Complete Works, em Stratford upon Avon, a sua releitura de *Os dois cavalheiros de Verona*, que também foi apresentada em Londres, no Barbican Center, no ano seguinte, e no Rio de Janeiro, sempre com boa repercussão. Heritage era então o grande interlocutor das aventuras dos integrantes do Nós do Morro pelo mundo e

lembra-se de como, nesse momento, ficou preocupado com a leitura feita pela mídia inglesa do que significava ser um grupo de periferia. Até mesmo porque esse foi um momento bem próximo do sucesso mundial do filme *Cidade de Deus*.

*Guti havia trabalhado no filme. Ele selecionou atores, dirigiu, trabalhou com o elenco, que era constituído praticamente por 40% de atores do Nós do Morro, então mesmo que a gente não falasse disso na publicidade da apresentação deles na Inglaterra, era isso que estava na imaginação da plateia britânica. Hoje há mais coisas sendo divulgadas lá, mas na época Cidade de Deus foi a grande vitrine da ideia das comunidades no Rio para o mundo, e ser associado a essa ideia os incomodava, claro, eles sempre eram vistos através desse olhar dirigido ao filme.*

Na montagem do grupo entraram músicas e foram feitos alguns cortes, mas o texto usado como guia foi a “excelente”, segundo Luiz Paulo, versão de Paulo Mendes Campos, que dispensou grandes adaptações. Depois disso, Luiz Paulo voltou à Inglaterra e à Escócia para outros projetos. Em 2010, participou de um processo de intercâmbio com o pessoal do Theatre Center, de Londres, que trabalha com projetos para escolas. Nesse contexto, assistiu o diretor Michael Judd, responsável por montar *A tempestade* com metade do elenco de atores do Nós do Morro e a outra metade de ingleses. Em 2014 o Nós do Morro volta a montar Shakespeare no Rio de Janeiro, adaptando com grande sucesso uma comédia, *A megera domada*.

No seu depoimento à pesquisa *A arte do intercâmbio cultural*, tanto no papel de coordenador da pesquisa como no papel de um especialista em teatro inglês que acompanhou a maior parte da trajetória do Nós do Morro, Heritage destacou a lembrança de um episódio, relacionado à montagem de *Os dois cavaleiros de Verona*, que, para ele, diz muito sobre o trabalho do grupo:

*Na época da guerra das facções no morro, a casa ficava na linha de tiro e os bandidos podiam passar dentro dela para alcançar a pedra, era bem no caminho. Até hoje, quando começa um tiroteio ninguém tem noção do que pode acontecer... E lá estávamos, lendo essa peça, que é um texto bem engraçado, romântico, leve, mas cheio de truques e complexidades entre os gêneros, não é uma peça fácil. Pois o tiroteio começou, todo mundo deitou no chão, ninguém falava nada. Quando o tiroteio parou, todos voltaram, pegaram seus textos, ninguém fez nenhum comentário sobre o que tinha acabado de acontecer e*



*retomaram a leitura de onde tínhamos parado, como se nada tivesse acontecido. Pus-me a pensar, como isso afeta a peça?*

*Eles podem virar num determinado ponto... Onde qualquer um faria caminhos enormes de transição psicológica, de uma emoção para outra, eles não. Aprenderam em algum momento, não sei se foi no samba, no futebol, naqueles momentos de tiroteio... Aprenderam realmente a mudar de uma emoção para outra num clique, o que é muito valioso, é uma virtude que eles têm para mostrar.*

## NOTAS

1. A favela ou comunidade do Vidigal foi formada pela ocupação, em meados do século XX, de um terreno que pertenceu a um militar com esse nome. A comunidade de casebres pobres acabou batizando o bairro de mesmo nome, que se localiza hoje em meio a uma área nobre da cidade, próxima aos bairros de Ipanema e Lebon. Em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Vidigal>. Segundo o jornal *O Globo*, foi a necessidade de mão de obra desses bairros que causou a explosão demográfica da favela nos anos 1960. "O Morro do Vidigal visto do alto", jornal *O Globo*, 19/05/2013
2. O Fórum Shakespeare é um painel de intercâmbios internacionais em torno da figura do dramaturgo inglês, com a participação de diretores teatrais, educadores e acadêmicos, realizado periodicamente pela organização People's Palace Projects de Londres, em várias cidades do Brasil. Em: <http://www.peoplespalaceprojects.org.uk/en/projects/shakespeare-forum-2014/>
3. Luiz Paulo Corrêa e Castro foi idealizador do projeto Nós do Morro junto com Gutí Fraga e é dramaturgo do grupo desde 1987. Supervisionou várias montagens de Shakespeare pelo grupo, tendo adaptado pelo menos dois textos do autor: *Sonho de uma noite de verão* e *A megera domada*. Os depoimentos aqui reproduzidos foram extraídos de entrevista à equipe da pesquisa, em 27/04/2016, no Rio de Janeiro.
4. Segundo a enciclopédia Itaú Cultural, o Centro Popular de Cultura foi criado em 1961 por membros ligados à União Nacional dos Estudantes e em contexto de forte mobilização política. Reunia artistas de teatro, música, cinema, literatura, artes plásticas etc. pela tentativa de construção de uma "cultura nacional, popular e democrática", por meio da conscientização das classes populares. Em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399389/centro-popular-de-cultura-da-une>
5. "Prédios dos artistas" é o apelido dado ao condomínio Pedra Bonita, que desde sua construção recebeu moradores ilustres, como Gal Costa, Lima Duarte e Sergio Ricardo.

# SHAKESPEARE AO SOM DO BERIMBAU

NOTAS SOBRE O ENSAIO DE *MACBETH* DIRIGIDO POR GREG HICKS,  
ARTISTA ASSOCIADO DA ROYAL SHAKESPEARE COMPANY

Entre os meses de março e junho de 2016, as cidades de Rio de Janeiro, Belo Horizonte e São Paulo receberam a sexta edição do Fórum Shakespeare no Brasil. O projeto, que acontece em forma de festival, tinha, dessa vez, uma missão de maior porte: explorar, repensar e comemorar o legado do mais célebre dramaturgo do mundo no ano em que se completavam 400 anos de sua morte.

Nesse contexto, além das palestras e workshops habituais, a programação do Fórum presenteou o público brasileiro com a montagem de três peças de Shakespeare – uma em cada cidade –, com elenco formado por atores brasileiros e direção de grandes nomes do teatro britânico, atuantes na Royal Shakespeare Company e no National Theatre of Wales, como o ator Greg Hicks e o diretor Vik Sivalingam.

Essa experiência inovadora começou em São Paulo, com os ensaios do clássico *Macbeth*, a história do nobre escocês que, incitado por personagens que ambicionam seu poder, acaba tomando decisões que desencadeiam tragédias e vê seu reinado ser marcado pela culpa e pelo medo. Apesar de só ter se concretizado em 2016, a ideia de reunir aspectos da cultura britânica e brasileira na encenação de uma peça de Shakespeare é um sonho antigo, tenazmente perseguido por dois parceiros de trabalho: o diretor de teatro inglês Greg Hicks e o niteroiense, preparador corporal e mestre de capoeira-angola, Carlo Alexandre, o mestre Carlão.

Segundo Carlo Alexandre – Alex, para os ingleses –, tudo começou quando, no final dos anos 1990, ele decidiu largar o consultório de fisioterapia em Niterói e tentar a sorte na Inglaterra dos Beatles e dos Rolling Stones. Ao chegar em Londres, começou a trabalhar como professor de capoeira – atividade que já exercia no Brasil, de forma paralela – numa academia situada num dos parques da cidade. Foi lá que conheceu Greg Hicks, que já atuava como protagonista em várias montagens da Royal Shakespeare Company e, preocupado com seu condicionamento físico, praticava ioga nesse mesmo espaço. Carlão conta que, certo dia, Greg, que nunca tinha ouvido o som do berimbau, ficou paralisado à porta da sala onde ele estava dando aula de capoeira para seus alunos. Segundo ele, foi essa a gênese do sonho comum de unir a linguagem falada do teatro shakespeariano à linguagem músico-corporal da capoeira de origem africana. Antes desse encontro, Alex já havia tido outras experiências na

Inglaterra, onde foi professor de capoeira em centros comunitários e escolas e chegou a desenvolver um circuito de rodas de capoeira em parques e praças de lá.

*Hoje existe uma rede, o grupo está na Escócia, Londres e na Grécia. Em Londres, o nome é Kabula Arts. Foi lá que surgiu primeiro, existe desde 2004, está formalizada e é tocada por um grupo de ingleses, independente das minhas idas lá... Quando fui pela primeira vez, para me aventurar por minha conta, em 1995, a capoeira já estava surgindo como um fenômeno mundial e houve um interesse grande, porque a capoeira angola, tradicional, não existia lá. A galera que fazia era mais alternativa, canadenses, americanos, australianos, o bairro era Brixton, muito alternativo, bem diverso. O Greg é um dos meus alunos mais antigos e até hoje planta bananeira como ninguém!*

Em 2000, Greg levou Alex – mestre Carlão – para trabalhar como preparador corporal numa formação de atores, iniciando assim a relação do brasileiro com o teatro inglês e com a Royal Shakespeare Company, que tem em sua equipe expoentes como a preparadora vocal Cicely Berry. Mestre Carlão notou então que havia organizações de teatro muito abertas a práticas culturais de outros lugares, como butô, capoeira, dança do ventre, para ele uma atitude não tão comum no teatro brasileiro.

*O inglês é muito aberto, ele foi para o mundo e levou o mundo para lá, então eles têm esse olhar, principalmente os jovens. Mas o ator clássico inglês não tem essa coisa nossa de trabalhar com o corpo. O Greg é um grande exemplo na companhia e quebrou uma barreira com os atores de lá para eu entrar. Deu tão certo que a partir de 2004 eu ficava uns oito meses lá e vinha aqui [Brasil] passar dois ou três meses, meu trabalho era lá.*

Fecha o pano e abre novamente em 2016, em São Paulo, numa das salas cedidas pela Funarte para ensaios e atividades artísticas. O grupo de atores de Macbeth é formado por jovens entre 25 e 35 anos, oriundos de várias partes do Brasil: Minas Gerais, São Paulo, Rio Grande do Sul, Brasília. Todos moram em São Paulo atualmente e foram selecionados para o que consideram “a grande experiência”: representar o texto de Shakespeare, dirigidos em cena pela dupla formada pelo mestre na clássica arte da Royal Shakespeare Company e pelo mestre das rodas de capoeira do Cais do Valongo, responsável pela preparação corporal.

Nos ensaios bilíngues de *Macbeth*, o texto que será apresentado e serve como guia é a tradução de Barbara Heliodora, de 1995. A três dias da estreia, o clima é de seriedade e foco, e a dinâmica é basicamente a mesma para todas as cenas: Greg orienta os atores em termos de entonação e tenta passar, em inglês, sensações e imagens que os atores devem ter em mente naquele momento, buscando a ajuda de gestos e expressões faciais. A seguir, o texto é repassado em português e ele acompanha atentamente cada palavra, às vezes dando mais instruções e pedindo para repetir. Os atores compreendem a maioria dos comentários, mas a equipe conta com um intérprete sempre presente e atento para que a dinâmica não perca o ritmo por conta de um entendimento errado.

Alex, por sua vez, comanda o momento de aquecimento corporal, que Greg chama de *liberating exercises* (exercícios para soltar o corpo). Nessa parte do ensaio, Greg se descontraí completamente, pede para todos se concentrarem no ritmo e canta junto com o grupo, em português, o ponto de capoeira *Camará*. Alex também coordena paralelamente ensaios em cima de ritmos brasileiros, para as cenas em que atores tocam tambores e zabumbas. O ritmo é uma parte importante do trabalho conjunto. Mais tarde, em conversa depois do ensaio, Greg declara: *“O que aproxima Shakespeare do Brasil é o ritmo. Em Shakespeare o texto é puro ritmo e vocês tem o ritmo no corpo. Eu e Alex tivemos uma visão, anos atrás, de que essa combinação poderia dar um resultado interessante.”*

Ainda assim, conectar capoeira angola e teatro não é trivial. Mas, para Alex, a encenação de um texto de Shakespeare traz um estímulo a mais, pois é um teatro originalmente mambembe, de rua, que busca aproximação com o povo.

*A capoeira é um drama popular, mas não tem personagens fixos. O personagem você constrói a cada jogo, depende, muda muito, porque você está interagindo com alguém a cada momento. E se você consegue mudar o seu personagem a cada jogo, aí é melhor ainda, é uma libertação... Com os anos, se você pesquisa e entende isso, você se força a mudar a cada jogo, a não repetir o padrão. É uma metáfora para a vida... Se você joga o mesmo jogo o tempo todo na sua vida, não se recria, não se transforma e não aprende com o outro, nessa coisa da alteridade, você basicamente não muda. Eu acho que isso é ouro na capoeira, porque você está desenvolvendo um papel a cada jogo, a cada roda. Quando você pega o berimbau, você é um. Quando você vai jogar, você é outro. Você tá tomando conta da roda, fora da roda, você tem que ser outro. Quando você joga, principalmente, você tem que ser “aquele que se transforma”.*

E os atores, o que acham? Como eles classificam o projeto em que estão inseridos, em que são eles mesmos as peças de concretização de um intercâmbio cultural? “*A encenação busca ‘mesclar’ as duas culturas*”, diz um deles. Se assim é, a montagem de *Macbeth* no Brasil, com a utilização de elementos da cultura popular brasileira, não foi a primeira experiência da dupla deste tipo. Em 2009, num teatro de Londres, Greg e Alex haviam realizado juntos a montagem de *The Bacchae (As Bacantes)*, texto baseado no épico de Eurípedes, que foi anunciado como “*Britain’s first ever professional Capoeira production*” (“a primeira produção profissional de um espetáculo de capoeira realizada na Grã-Bretanha”). A ideia central da peça foi a de juntar dois personagens, Besouro Preto<sup>1</sup> e Dionísio, num personagem só, basicamente um Exu. E o resultado?

*“Foi casa cheia todos os dias, sold out [lotação esgotada]. Um mês de capoeira dentro do teatro com percussão pesada. A plateia saía suada, todo mundo pingando. O inglês é todo travado e a peça era muito sensual, o ator principal era do Congo Belga, aprendeu capoeira com a gente e arreventou. Foi um sucesso, a história de Dionísio, Baco, as Bacantes, a procissão era a capoeira, os instrumentos eram berimbau, ladainhas, Brasil total.”*

Esse projeto, bem sucedido, ajudou certamente a manter vivo, dos dois lados do Atlântico, o sonho de juntar a capoeira a um texto de Shakespeare, uma tragédia, projeto só realizado sete anos depois. Nesse meio tempo, Mestre Carlão continuou realizando projetos nos dois países, dando continuidade à luta pela popularização da capoeira no Rio de Janeiro, ao mesmo tempo em que seu trabalho disseminava cada vez mais a sua prática entre os ingleses. Embora, como ele mesmo esclarece, a metodologia de ensino não possa ser aplicada da mesma forma aqui e lá. É necessário se adaptar às diferenças:

*Lá você tem que trabalhar com a razão, tem que explicar porque você faz esse movimento, de onde veio isso... Aqui não, já tá tudo no imaginário... Aqui o seu corpo já faz parte daquilo ali... Na Inglaterra para você explicar que o movimento tem que ser sincopado, o que é sincopado, o que é o pandeiro sincopando, como você traduz isso para o corpo... Porque é legal ter essa quebra do movimento e não ser só linear, né? Lá eu faço toda uma abertura, um alongamento totalmente diferente, até para eles não se lesarem. Aqui a galera chega pedalando, já tá todo mundo aquecido e alongado, você faz um pouquinho de alongamento e o pessoal já quer movimento! Tem que ter essa*



*percepção cultural... Além disso, o inglês tem um padrão de comportamento que vem muito a partir da educação, e os códigos deles são bem diferentes dos brasileiros.*

Em seguida constata, expondo o próprio âmagô de um projeto de intercâmbio de culturas, em que o esforço de adaptação pode trazer resultados inesperados:

*... Eu me transformei com isso, ensinando dessa forma eu me transformei. A minha forma de ensinar aqui hoje em dia melhorou muito. Muita gente que foi lá para fora trouxe essa forma de trabalho para o Brasil. Mudou muito a forma de trabalhar no Brasil com capoeira. Essa parte técnica mesmo, aquecimento, alongamento, antigamente não tinha aqui! Hoje em dia todo mundo trabalha isso aqui, essa parte bem prática, e também junta com o ensino da história e da filosofia da capoeira, hoje em dia se ensina mais aqui porque lá fora foi necessário fazer isso. É um caminho muito estranho, porque você mudou lá fora, não mudou aqui, que é a sua origem... Você mudou porque você viajou!*

O processo de imersão nos ensaios e preparação da montagem de *Macbeth*, numa base de 10 horas diárias, aconteceu durante três semanas e é profundamente exaustivo. Mas todos os atores envolvidos acham que essa experiência vai mudar definitivamente o seu modo de atuar. E o que levam da convivência com Greg para a vida de ator? “*Disciplina e generosidade*”, respondem em uníssono.

Alex e Greg também têm a sua visão do que se traz e do que se leva, do que fica consolidado e do que se cria junto. Alex tem agora identificações diferentes em Londres, como Alex, e colabora com companhias de teatro e projetos culturais da Inglaterra. Mas não abandona a luta pela valorização da cultura popular como sua motivação primordial, que é capaz de ultrapassar as barreiras que por ventura possam surgir, como a língua ou os costumes:

*Hoje vejo nessa iniciativa uma tentativa de trazer a cultura popular – e nem falo só da capoeira – para uma esfera em que ela seja valorizada, em que as pessoas enxerguem a capoeira ou a cultura popular de uma forma diferente, dentro de um teatro, como um trabalho profissional. Junto ao teatro inglês, trouxemos isso para um nível ao qual geralmente as pessoas não têm acesso. A capoeira, ou o samba, tá basicamente na rua, e por isso ninguém consegue vê-la como uma arte que pode ser levada a um nível de artes eruditas, finas, algo*

*assim. Trazer a capoeira para o ambiente teatral, eu acho que a valoriza, dá esse valor que a pessoa não consegue enxergar quando vê simplesmente uma aula de capoeira. Com toda a mitologia, com toda a simbologia que ela tem na rua, mas trazendo isso para o teatro.*

E completa:

*“Quando você está lá [Inglaterra], você realça mais essa coisa da brasilidade. Mas acho que o que me identifica mais lá é essa minha visão da capoeira ligada a outras áreas da cultura, outros setores como o teatro e a literatura. Querer levar a capoeira para um outro nível, um outro ambiente, para que esses setores ajudem a capoeira.”*

Para terminar a conversa que tivemos em duas sessões de entrevista sobre seus processos de intercâmbio com o Reino Unido – que já acontecem há trinta anos e que resultaram num trabalho conjunto com Greg Hicks a partir de um texto de Shakespeare –, peço a Alex para me tirar uma dúvida: como é que se descreve o que é a capoeira, para um inglês? Ele responde:

*“Capoeira class is a mixture of martial arts, dance, theatre and music’ [A aula de capoeira é uma mistura de artes marciais, dança, teatro e música]. Quatro elementos basicamente E eles ficam: ‘Mas como pode? Como pode uma luta ter música? Como pode uma dança ser jogo e um jogo ainda ter ritual?’ Aí você ganha interesse deles.*

## **NOTAS**

1. Besouro Magangá, também conhecido como Besouro Negro e Besouro Cordão de Ouro, foi um capoeirista baiano que no início do século XX tornou-se o maior símbolo da capoeira baiana. Sua fama chegou ao nível nacional a partir dos anos 1930 e, com a expansão da capoeira para outros continentes, internacionalizou-se.

# SHAKESPEARE: UM CLÁSSICO BRASILEIRO

MARCOS BARBOSA

Em seu já célebre ensaio acerca da natureza, da presença e da permanência dos clássicos na cultura, o crítico e romancista italiano Italo Calvino formula, entre outras ideias luminosas, a de que um clássico mostra a força indelével de sua influência quando se impõe como inesquecível, mas, também, quando se oculta nas dobras da memória, “mimetizando-se como inconsciente coletivo”.<sup>1</sup> É justo assim, a um só tempo como presença inesquecível, mas também como dobra sutil e oculta da memória coletiva, que a obra de Shakespeare inaugura seu caminho através da cultura brasileira quando, nos idos de 1837, João Caetano, primeiro ator amplamente celebrado na história do teatro nacional, inicia com a encenação de *Otelo* seu périplo shakespeareano pelos palcos cariocas.<sup>2</sup>

A companhia de Shakespeare parece ter marcado fundo a memória de João Caetano, que, em suas *Lições dramáticas*,<sup>3</sup> recorre ao menos uma dezena de vezes a exemplos extraídos não só das peças de Shakespeare que de fato levou aos palcos, mas também de títulos que nunca chegou a encenar (como *Coriolano*, *Ricardo III* e *Julio Cesar*). A leitura desse documento, tão intrigante quanto esquecido, revela um intérprete preocupado com a elevação de sua arte ao patamar de alta cultura – e talvez tenha sido justo para isso que Caetano tenha se empenhado, com tanto esmero, à incorporação de um patrimônio indisputável da literatura dramática europeia em seu repertório de cena. De qualquer modo, não é como pretensa erudição que a referência a Shakespeare emerge no discurso dessa estrela do nascente teatro brasileiro. Não. O que importava a João Caetano era compartilhar, com futuras gerações de atores, as lições de cena que aprendera na companhia de Shakespeare. Caetano se estende, por exemplo, ao comentar o trabalho que desenvolveu para moldar uma respiração que lhe permitisse emprestar a *Otelo* um timbre grave, que remetesse ao rugido de um leão<sup>4</sup> ou, ainda, ao compartilhar a lembrança do episódio em que precisou interromper a cena quando um “frio tremor” o impediu de seguir atuando, por perceber que vivia, na pele de Hamlet, o momento em que, na vida “real”, vira o pai, em seus braços, “exalar o suspiro derradeiro”.<sup>5</sup>

Aliás, é justo ao comentar seu trabalho em *Hamlet* que Caetano revela um aspecto bastante particular de sua jornada shakespeariana. Caetano diz

ter precisado interromper, no palco, a “magnífica cena em que ele [Hamlet], abraçado com a urna, fala às cinzas do seu pai”.<sup>6</sup> Ora, uma cena assim definitivamente não consta na peça de Shakespeare. Consta, entretanto, na versão francesa escrita por Jean-François Ducis,<sup>7</sup> poeta e dramaturgo francês que, em fins do século XVIII, legou ao teatro títulos como *Hamlet*, *Romeu e Julieta*, *Rei Lear*, *Macbeth* e *Otelo*. Ducis “consertava” Shakespeare sempre que este feria o decoro exigido pelo palco francês da época e, a fim de “melhorar” o *Otelo* do bardo, Ducis transformou o mouro, de negro, em moreno, atribuiu a Desdêmona<sup>8</sup> não a perda de um lenço, mas a de uma tiara (coisa menos vulgar e mais higiênica) e reformou a célebre cena do assassinato para que este fosse levado a cabo com uma elegante punhalada e não com um bárbaro sufocamento.<sup>9</sup>

Deveríamos então, por isso, apagar a presença de Shakespeare no teatro brasileiro do século XIX, considerando que as peças encenadas por João Caetano se tratam antes de obras de Jean François-Ducis que de William Shakespeare?

Nunca.

Era Shakespeare, sim, quem operava na missão de João Caetano pela elevação do teatro brasileiro ao patamar de arte. Shakespeare como “dobra da memória”, Shakespeare como “inconsciente coletivo”, ainda que mimetizado nas diluições de um francês que sequer falava inglês e que reinventou as tragédias do bardo (aqui e ali complicando-as com passagens da *Divina comédia*, de Dante) a partir de traduções assombrosamente erráticas. Os clássicos, explica Calvino, “chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram”,<sup>10</sup> e a mim me encanta saber que tenha sido tão cheia de reviravoltas e de peripécias a chegada ao Brasil das peças de Shakespeare – elas também repletas de reviravoltas e peripécias.

É pitoresco notar ainda que, até no momento de sua morte, João Caetano parece ter recorrido à inspiração shakespeariana para, como um Mercúcio que exalasse em seu último suspiro uma maldição cabal ao mundo injusto e nocivo que o acolhera em vida,<sup>11</sup> despedir-se de modo derradeiro exarando as seguintes proféticas palavras: “Morro e comigo morre o teatro brasileiro.”<sup>12</sup>

Assim se deu. A maldição de João Caetano, como a de Mercúcio, se cumpre, peremptória. Morre, com Caetano, uma primeira alegada idade de ouro do teatro brasileiro, em que predominava, como meta, a elevação das artes dramáticas nacionais a um patamar de alta cultura (tendo Shakespeare como uma de suas pontas de lança). Em seu lugar, e ao longo de quase um século, vastas e eletrizadas plateias, que pouco se importavam

com as dores de Caetano, verão nascer e vicejar, de modo acachapante, a *féerie* de um teatro musicado brasileiro, que encaixotou o drama e a tragédia, para o desespero dos eruditos (críticos, dramaturgos ou diletantes das letras nacionais). Morre, então, com João Caetano, se não todo o teatro brasileiro, ao menos certo teatro brasileiro: o teatro de João Caetano.

Morrem, com esse teatro, os trânsitos de Shakespeare no Brasil?  
Não.

A partir do final do século XIX, Shakespeare se metamorfoseará, por décadas, através dos interstícios da cultura brasileira, em uma espécie de sombra inescapável, em um enigma persistente na obra de diversos autores brasileiros. Veremos o jovem Hamlet ressurgir em paródias que situam o príncipe dilacerado entre ser e não ser, ora no palácio do Itamaraty, ora na Rua do Ouvidor, ora no Palácio Guanabara. Riremos (ou tremereemos de pavor) também com os Otelos que, por sua vez, brotarão em roupagens tão inusitadas quanto as de um tocador de realejo ou de um capitão do mato.<sup>13</sup> E ainda veremos proliferarem farrapos ou reinvenções da obra do bardo em uma enxurrada de alusões, epígrafes e paráfrases através das quais Shakespeare se fará presente na obra de autores que, absolutamente distintos em seus estilos e temas e épocas, são hoje referências fundamentais da literatura brasileira, entre eles Castro Alves, Machado de Assis, Olavo Bilac e Mário de Andrade.<sup>14</sup>

Aliás, é importante lembrar que, sem carregar a chancela da grande literatura, nas primeiras décadas do século XX, uma leva menos celebrada de autores também reinventará as já reinventadas versões românticas de Shakespeare em uma modalidade teatral muito própria do Brasil: o drama circense. Em funções teatrais noturnas executadas sob as lonas dos circos, plateias numerosas se deleitarão com tramas de vingança, paixão, identidades trocadas e paternidades reveladas.<sup>15</sup> Esses dramas circenses, cuja lista de autores se revela por vezes extremamente difusa e irrastrável, atesta a presença velada de um outro autor, do qual a maior parte dos artistas e das plateias de circo da época talvez jamais tenham ouvido falar diretamente: William Shakespeare.

Em sua pesquisa acerca do assunto, Paulo Vieira de Melo chama atenção ao fato de que *Se o Anacleto soubesse*, comédia de sucesso do drama circense, cuja autoria costuma ser atribuída a Walter “Brasinha” Durand, evoca de modo inequívoco a *A megera domada*.<sup>16</sup> E basta ler *A louca do jardim*, de Major Claudino dos Lagos, para perceber o quanto existe de *Otelo* na trama de traição forjada pelo perjuro personagem Afonso (um lago recifense) ou o quanto a cena da loucura da aviltada Julia evoca a da loucura de Lady Macbeth.<sup>17</sup> Eis, portanto, Shakespeare persistindo, em nossa cultura, como um “rumor”, como diria Calvino, que perdura “mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível”.<sup>18</sup>

Mas, e quanto à cultura erudita, bem instalada nos palcos dos teatros oficiais?

Ora, é bem conhecida a tese para a qual, finda a idade de ouro de nosso Romantismo teatral, um novo tempo para o teatro brasileiro só teria como marco o ano de 1943, quando, oitenta anos após a terrível profecia de João Caetano, veríamos surgir certa modernidade teatral encarnada na encenação do diretor polonês Zbigniew Ziembinski para *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues. A sólida tese, entretanto, talvez mereça um leve remendo em que figura, acredite-se ou não, a estampa de Shakespeare.

No alvorecer da década de 1930, anos antes da estreia do marco da modernização do teatro nacional pelas mãos de um diretor polonês, acha-se em Londres, a serviço da administração de Vargas, um embaixador brasileiro, mais conhecido por seu trabalho como ator, crítico e dramaturgo, que dedica a melhor parte de seu tempo a interagir com a cena teatral londrina – imaginando haver aí um modelo, uma diretriz, um norte do qual pudesse de algum modo se apropriar para implementar, no Brasil, um modo novo de fazer teatro. Paschoal Carlos Magno, nosso dândi diplomata, intenta então trazer de rodo, para o Brasil, o *zeitgeist* do teatro europeu através de duas importações: de um lado, o *know-how* dos ingleses no que diz respeito ao trabalho do diretor; de outro, o lastro de cultura implicado na obra de Shakespeare.<sup>19</sup>

Escolher a peça do bardo que serviria de cavalo de batalha para seu ambicioso projeto teatral não terá sido uma tarefa difícil para Paschoal Carlos Magno. Acreditando que importantes movimentos sociais brasileiros, como a abolição da escravatura e a proclamação da República teriam brotado no meio estudantil, Paschoal elegeu *Romeu e Julieta* como o texto ideal para a fundação do Teatro do Estudante do Brasil, um grupo a ser criado junto à Casa do Estudante do Brasil (e no qual seriam apostadas as fichas para o surgimento de um novo alvorecer do teatro brasileiro). E é assim que estreia, em 28 de outubro de 1938, no Teatro João Caetano (feliz coincidência?), o *Romeu e Julieta* do TEB, com os jovens Sônia Oiticica e Paulo Porto nos papéis dos amantes de funesta estrela. Sucesso retumbante, a montagem foi recebida com enorme entusiasmo pelo público e pela crítica. Como sonhara Paschoal Carlos Magno, o espetáculo estabelecia uma clara cisão com a cena do teatro profissional da época: o jovem elenco do TEB estreava com o texto memorizado, sem recurso ao ponto,<sup>20</sup> valendo-se de uma prosódia local (não de uma imitação do sotaque português), em um espetáculo cuja unidade artística era assinada por uma diretora teatral (Itália Fausta) – adiantando em alguns anos aspectos importantes da modernização da cena que viriam a ser atribuídos à montagem de *Vestido de noiva*, de 1943.



Em colaboração com o TEB de Paschoal Carlos Magno surgirá, em 1944, o TEN, Teatro Experimental do Negro, fundado por Abdias do Nascimento. E tão relevante quanto o *Romeu e Julieta* do TEB, de 1938, será a encenação do TEN para *Otelo* (ato V, cena 2), sob a direção do diretor alemão Willy Keller, em 1946. Esta montagem servirá como um marco da luta do Teatro Experimental do Negro para pôr de vez uma pedra sobre um preconceito que parecia ter força de decreto, ao limitar a participação de atores negros em papéis principais nos palcos do Brasil. Pertencem, certamente, ao repertório mais marcante de registro da cultura teatral brasileira do século XX as fotografias em que Abdias do Nascimento e Cacilda Becker vivem, em cena, o mouro de Veneza e Desdêmona, na tragédia de William Shakespeare.<sup>21</sup>

Voltando por um instante ao TEB, cabe ainda registrar que a segunda parte do plano de Paschoal Carlos Magno (a de trazer um jovem diretor inglês para residir e disseminar no Brasil, junto a um grupo de estudantes, uma nova forma de fazer teatro) falhou redondamente. Passados alguns anos da estreia de *Romeu e Julieta*, Paschoal chegou a localizar em Oxford um jovem diretor que, à frente de um grupo experimental de teatro, o impressionara muitíssimo, mas todos os apelos foram inúteis para convencer Peter Brook, ainda menor de idade, a deixar a Inglaterra e mudar-se para o Brasil. Limpo de ressentimentos, entretanto, Paschoal dispôs-se a ajudar o jovem Brook em sua carreira incipiente, apresentando-o ao já célebre ator John Gielgud, de quem Paschoal Carlos Magno era amigo próximo – e já se sabe o quanto o trabalho da dupla Brook-Gielgud iria marcar o teatro do século XX, justamente com encenações de William Shakespeare.<sup>22</sup>

De *Romeu e Julieta* para *Hamlet* é só um passo. Paschoal Carlos Magno (ele, outra vez!), depois de incursões por *Macbeth* e por *Sonho de uma noite de verão*, impulsiona uma montagem de *Hamlet* com atores do quilate de Maria Fernanda, Sérgio Cardoso e Sérgio Brito. Um dos maiores sucessos do teatro brasileiro de seu tempo, a produção, que estreou em janeiro de 1948, arrancava gritos e aplausos da plateia a cada mudança de ato e – feito inédito para a encenação de um clássico, à época – manteve-se em cartaz por 57 noites. É fundamental, nesse ponto, notar que o projeto de Paschoal Carlos Magno não se limitava à produção estrita de espetáculos (de vínculo shakespeariano ou não), nem mesmo tinha aí sua motivação principal. Sua busca dizia respeito, sobretudo, à constituição de uma ampla política educacional para o Brasil, cujo veio principal fosse uma formação pela arte e uma formação para a arte. Tanto é assim que, com a ajuda de Paschoal Carlos Magno, o Teatro do Estudante do Brasil terá uma versão pernambucana, fundada em 1945, sob a direção de Hermilo Borba Filho que,

entre outros clássicos, encenará *Otelo*. Também decorre da sanha de Paschoal Carlos Magno pela disseminação de teatros estudantis pelo Brasil a realização de eventos que percorrem o país, democratizando o acesso à arte e instigando a formação de artistas, a exemplo dos Festivais Nacionais do Teatro do Estudante que, nos anos 1950-60, revelarão ao Brasil diretores como Amir Haddad e José Celso Martinez Correia – dois expoentes do teatro brasileiro, marcados, cada um a seu modo, pela encenação de Shakespeare.

Amir Haddad e Zé Celso estão entre os artistas que fundaram, em 1958, o Teatro Oficina – talvez o mais icônico grupo de teatro do Brasil. Responsável pela retomada de valores do ativismo modernista brasileiro, o Teatro Oficina ocupa, desde sua fundação, o lugar de máxima expressão do que seria uma busca pela identidade brasileira em sua forma teatral e, ainda que a parceria entre Amir Haddad e Zé Celso junto ao Oficina não tenha sido duradoura, é fácil notar que, sessenta anos depois, o teatro de um e de outro segue próximo na valorização de uma estética pautada pela valorização da cultura popular, pela incorporação espetacular de elementos das religiões mestiças do Brasil, pelo forte vínculo com a carnavalização e (rompendo certa previsibilidade na continuidade dessa lista) pela produção de espetáculos-chave inspirados na obra de Shakespeare. No caso de Zé Celso, resta na memória de todos os que acompanharam sua trajetória e a do Teatro Oficina, a escolha pelo retorno do grupo ao palco de seu edifício-sede da Rua Jaceguai, no Bixiga paulista, com a encenação de *Ham-let* (1991). Em um espetáculo de celebração orgiástica, que trazia à tona a sexualidade das relações entre os personagens, Zé Celso exorcizava o alegado ostracismo que atravessara nas últimas décadas vivendo, no palco, em seu Hamlet fraturado desde o título, “o fantasma social que eu tinha sido todos aqueles anos”.<sup>23</sup> No caso de Amir Haddad, a relação com a dramaturgia de Shakespeare não é episódica, mas constitutiva. À frente do grupo Tá na Rua, em suas montagens, “desmontagens”, oficinas e cursos de “desiniciação teatral” (e ainda em encenações contratadas, desvinculadas do repertório do Tá na Rua), somam-se ao currículo de encenador de Haddad, entre outros, títulos como *Rei Lear*, *Noite de reis*, *O mercador de Veneza* e, mais recentemente, *A tempestade* – todos povoados, na cena de Haddad, por marcas da cultura popular brasileira, seja em traduções inspiradas pela estilística da literatura de cordel, seja no cruzamento musical que leva Shakespeare ao carnaval brasileiro, seja na ocupação da rua como palco preferencial, seja na presença da cultura do candomblé como referência para a composição de personagens. Para Haddad, como para Zé Celso, o caminho através de Shakespeare tem como ponto de chegada um Brasil profundo, de identidade marcante e fluida que, pelo visto, dá-se a ver melhor quando atravessada pela lente da obra dramática escrita, há quatrocentos anos, por um autor inglês.

Outro encenador associado à primeira geração de artistas do Teatro Oficina deixará, no teatro brasileiro (e, nesse caso, também no teatro inglês), uma marca em relação à produção de peças de Shakespeare. Ron Daniels estava na Escócia, em 1964, quando soube do golpe militar no Brasil e decidiu permanecer no Reino Unido, investindo em uma trajetória artística que o levará, em 1977, a ser nomeado diretor artístico do teatro The Other Place, da Royal Shakespeare Company (da qual segue sendo diretor honorário). Com dezenas de encenações de Shakespeare em seu currículo, o trabalho de Daniels, no Brasil, é marcado por um conjunto (em expansão) de montagens estreladas por atores com profunda representação na televisão brasileira. Foi assim com o *Rei Lear* estreado por Raul Cortez, em 2000 e, posteriormente, nas montagens de *Hamlet* (2012), *Macbeth* (2015) e *Medida por medida* (2015), todas estreladas por Thiago Lacerda.

Interessante notar que seja à força de Shakespeare que costumam recorrer atores brasileiros, quando se percebem de algum modo tragados pelo turbilhão da nossa telenovela, a fim de garantir a suas imagens e a suas trajetórias artísticas um lastro que os desvincule do fantasma dos artistas que “se acomodaram” no pequeno olimpo da teledramaturgia nacional. De algum modo, é como se renascesse, nesse início de século, a busca de João Caetano pela afirmação do ator como artista pertencente ao campo da alta cultura, seja libertando-o do ameaçador teatro ligeiro do século XIX, seja salvaguardando-o da cultura de massa encarnada na adoração nacional pela telenovela brasileira. A lista de exemplos não se limita a Raul Cortez ou a Thiago Lacerda e inclui, por exemplo, Marco Rica (que viveu *Ricardo III*, em 2006, em direção de Jô Soares) e Wagner Moura (com seu *Hamlet*, de 2008, dirigido por Aderbal Freire Filho). O páreo com a telenovela brasileira é infausto para qualquer oponente, mas a dramaturgia de Shakespeare parece ter conseguido combater, nesse *front*, um bom combate.

Aliás, as telas brasileiras, da televisão e do cinema, tiveram elas próprias suas cotas de adaptações de Shakespeare. Em duas referências diretas (as indiretas são incontáveis), que foram ao ar, sucessivamente, em 1999 e 2000, a telenovela da Rede Globo apresentou, por exemplo, uma trama obviamente inspirada em *A megera domada* na dramaturgia de Walcyr Carrasco para *O cravo e a rosa* e, depois, foi a vez do empresário Waldomiro Cerqueira, célebre personagem vivido por José Wilker em *Suave veneno*, ver sua sucessão disputada violentamente pelas vias da ganância de suas três filhas, no enredo que Aguinaldo Silva construiu a partir de *Rei Lear*. Já o cinema brasileiro registra reinvenções de *Henrique IV* e de *Ricardo III* nos longa-metragens *Faustão* (direção de Eduardo Coutinho, 1969) e *Águia na cabeça* (direção de Paulo Thiago, 1984).<sup>24</sup> Nos dois casos, as tramas de Shakespeare foram remodeladas, como parece ser um traço de nossa

apropriação da obra do bardo, para iluminar aspectos de um Brasil oculto, ora no cangaço nordestino, em *Faustão*, ora no mundo do jogo do bicho, em *Águia na Cabeça*. *Hamlet*, por sua vez, subiu às favelas cariocas em duas adaptações do ano de 1971 (*O jogo da vida e da morte*, de Mário Kuperman, e *A herança*, de Ozualdo Candeias), além de ter voltado às telas, em 2014, em um filme marcante do nosso cinema autoral independente (*Hamlet*, de Cristiano Burlán). Mas será *Romeu e Julieta* a peça de Shakespeare que mais fará percursos pelo cinema brasileiro. A estrada, inaugurada na antológica paródia da cena do balcão, vivida por Oscarito e Grande Otelo em *Carnaval no fogo* (direção de Watson Macedo, 1949), incluirá em seu itinerário passagens guiadas pela Turma da Mônica (*Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta*, 1979), pelos Trapalhões (*Didi, o cupido trapalhão*, 2003) e pelos feudos emocionais das nossas torcidas de futebol (no caso, Corinthians versus Palmeiras, em *O casamento de Romeu e Julieta*, de 2004) – a essas adaptações podemos somar ainda *Maré, nossa história de amor* (direção de Lúcia Murat, 2007) e *Era uma vez...* (direção de Bruno Silveira, 2008). *Macbeth*, por fim, acaba de ser adaptado como *A floresta que se move* (direção de Vinícius Coimbra, 2015).

Longa, portanto, a estrada que se inicia com os Shakespeares diluídos de João Caetano, no século XIX, e que, atravessando nossos teatro, literatura, cinema e televisão, dá a ver de forma turbulenta e heterogênea, mas também constante e profunda, a presença maciça de Shakespeare na cultura brasileira. É esperado que assim seja, afinal, como nos lembra Calvino, um “clássico é um livro que nunca terminou o que tinha para dizer”<sup>25</sup> e, nas palavras casadas às ações de seus personagens, a obra de Shakespeare é, independente de quando ou onde tenha sido escrita, um dos melhores espelhos onde podemos enxergar as histórias de um Brasil de agora. E se falo em termos relativamente generalizantes de “cultura” ou de “Brasil”, não deixo de ter em mente que minha defesa de Shakespeare como um de nossos clássicos não apaga a importância da ação que terá um clássico, qualquer clássico, sobre a subjetividade individual de cada indivíduo, de modo pessoal e particular.

Shakespeare como meu “clássico pessoal”, por exemplo, nasceu – lembro muito bem desse dia – quando catei por acaso, na prateleira de uma locadora de fitas em VHS, o *Henrique V*, de Kenneth Branagh. Esse mesmo Shakespeare se enraizou de vez na minha alma quando pude ver, em uma praça de Fortaleza, a montagem de *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão, dirigida por Gabriel Villela.<sup>26</sup> Foi por essas portas – um filme e um espetáculo – que se revelou a mim um Shakespeare a um só tempo distante e próximo, a um só tempo enigmático e claro, a um só tempo estranho e familiar, que me impelia a admirar e a aceitar, de modo

muito profundo, a complexidade do engenho humano. É por isso, sobretudo, que me anima ser de algum modo, nesse momento, parte do imenso projeto que é o Fórum Shakespeare. Talvez, a partir das encenações ora em curso nas cidades de São Paulo, Belo Horizonte e Rio de Janeiro, a partir de novas leituras encarnadas em cena, de *Macbeth*, *A tempestade* e *O mercador de Veneza*, Shakespeare nasça como clássico no peito de jovens que, dessa experiência, não tirarão nada que resulte em qualquer uso mercantil (de utilidades tais não faltam ofertas em outras áreas), mas que dela sairão, por vias imprevistas e impensadas, pessoas melhores, capazes de construir um mundo melhor, sem medo de avançar rumo à utopia de igualdade e de humanismo sobre a qual repousarão tanto os alicerces da ilha de Próspero quanto os de um país continental, encravado na América do Sul, e que quinhentos anos atrás também se imaginou ser ilha.

Abro o jornal do dia e vejo que se comenta a partir da série americana *House of Cards* (e, por consequência, a partir de *Ricardo III* e de *Macbeth*) as disputas de facção que escancaradamente rosnam e roem o acordo democrático e republicano do Brasil. Isso não me surpreende. Nem me surpreenderá se o nome de Shylock ressurgir, em nossos jornais, ao se comentar o destino de algum próspero, necessário e inconveniente imigrante chinês. Também não me surpreenderei se precisarmos recorrer ao mundo de *Otelo* para enxergar com mais clareza visitantes que agora nos falam em sotaque *creole*. Não há surpresa, afinal, uma vez que é mesmo próprio de um clássico agir como antigos talismãs que nos ajudam a decifrar o nosso universo.<sup>27</sup> Ainda mais em se tratando de Shakespeare, esse clássico brasileiro.

## NOTAS

1. “Por que ler os clássicos”. In: CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 10.
2. O repertório shakespeariano de João Caetano viria a incluir, além de vinte e seis retumbantes apresentações da tragédia *Otelo* (distribuídas ao longo de 23 anos de bem-sucedidas remontagens), temporadas bastante mais modestas (mas igualmente louvadas) de *O mercador de Veneza* (1838), *Macbeth* (1838) e *Hamlet* (1843-1844). Anterior ao empreendimento de João Caetano, registra-se apenas a encenação episódica de *Romeu e Julieta* pela companhia portuguesa de Ludovina Soares da Costa, em 1835, como atesta o conjunto mais preciso de informações acerca da presença de Shakespeare no Brasil, até o ano de 1964, resultado de dois grandes levantamentos coordenados por Celuta Moreira Gomes, com colaboração de Thereza da Silva Aguiar. Ver, sobretudo: GOMES, Celuta Moreira. *William Shakespeare no Brasil: bibliografia*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1961.

3. Misto de relato biográfico e de material pedagógico para a formação de atores de teatro, trata-se da primeira obra de relevo acerca da arte do ator a ser escrita no Brasil, tendo sido publicada, em sua versão final, no ano de 1862. Ver CAETANO, João. *Lições dramáticas*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1958.
4. CAETANO, João. *Lições dramáticas*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1958, p. 29.
5. Mais um pouco de atenção ao aspecto positivo desse incidente, e Caetano talvez tivesse adiantado em mais meio século a pesquisa acerca da memória da emoção, como viria a ser formulada pelo ator e diretor russo Konstantin Stanislavski. Ver CAETANO, João. *Lições dramáticas*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1958, pp. 45-46.
6. CAETANO, João. *Lições dramáticas*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1958, p. 45.
7. PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 25
8. A quem João Caetano chama de Hedelmonda, em mais uma prova de que teria trabalhado com a versão de Ducis.
9. Ver KOTT, Jan. *Shakespeare: nosso contemporâneo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 104.
10. CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 11.
11. *Romeu e Julieta*, ato III, cena 6.
12. PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano*. São Paulo: Perspectiva, 1972, pp. 189-190.
13. GOMES, Celuta Moreira. *William Shakespeare no Brasil: bibliografia*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1961, pp. 47-48.
14. GOMES, Celuta Moreira. *William Shakespeare no Brasil: bibliografia*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1961, pp. 297-322.
15. Ver, por exemplo, PIMENTA, Daniele. *Antenor Pimenta: circo e poesia*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.
16. Ver "Dramas circenses: teatro e memória", comunicação interna de Paulo Vieira de Melo ao V Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Belo Horizonte, 2008). Disponível em <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/teorias/Paulo%20Roberto%20Vieira%20de%20Melo%20-%20Dramas%20Circenses%20Teatro%20e%20Memoria.pdf>. Acesso em 04/03/2016.
17. LAGOS, Major Claudino dos. "A louca do jardim". In: MORENA, Índia e ARAÚJO, Albemar (orgs.). *Dramas circenses*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2006.
18. CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 15.
19. Para pormenores da saga de Paschoal Carlos Magno, ver "Paschoal Carlos Magno". In: Ministério da Educação e Cultura, Fundação Nacional de Arte e Serviço Nacional de Teatro. *Depoimentos II*. Rio de Janeiro: s/ed, 1977. Ver, ainda,



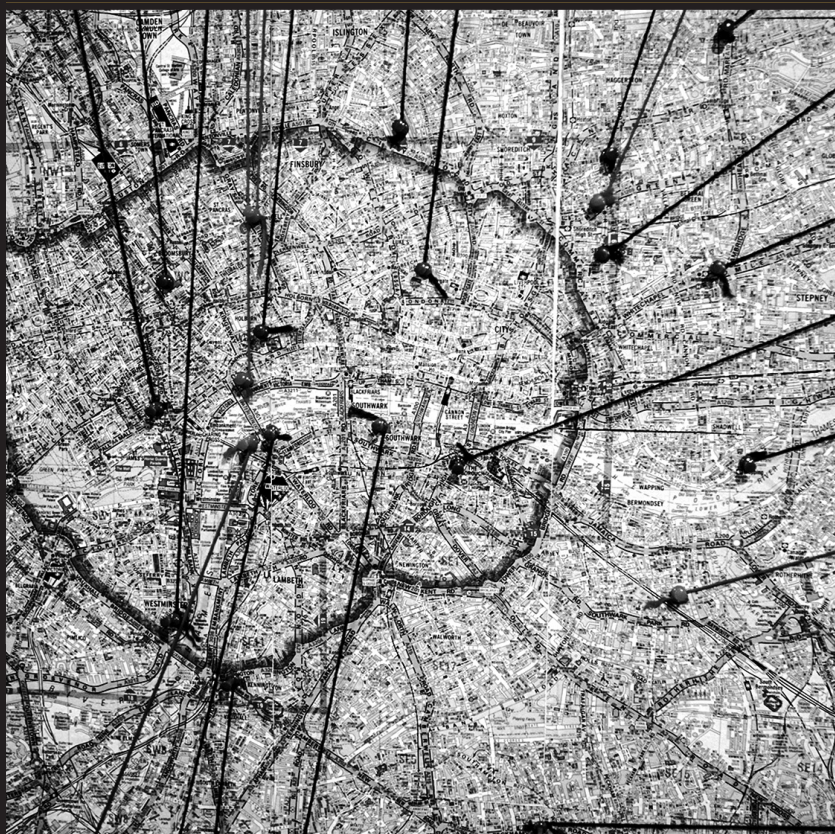
- MAGNO, Paschoal Carlos. *Depoimento pessoal*. Fortaleza: Editora da Universidade Federal do Ceará, 1980.
20. Função central na execução do teatro dramático por séculos, o ponto era um auxiliar de cena que, oculto aos olhos da plateia, lia em voz baixa as falas da peça, servido de apoio ao elenco, de modo a garantir que os atores pudessem entrar em cena sem depender da memorização prévia de todo o texto.
  21. Ver, por exemplo: NASCIMENTO, Abdias do. "Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões". In: *Estudos avançados*. vol.18, nº 50. São Paulo. Janeiro-abril. 2004. ISSN 1806-9592.
  22. MAGNO, Paschoal Carlos. *Depoimento pessoal*. Fortaleza: Editora da Universidade Federal do Ceará, 1980, p. 157.
  23. LABAKI, Aimar. *José Celso Martinez Corrêa*. São Paulo: Publifolha, 2001, p. 69.
  24. Para um levantamento crítico bastante profundo da presença de Shakespeare no cinema brasileiro, ver SILVA, Marcel Vieira Barreto. *Adaptação intercultural: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro*. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2013.
  25. "Por que ler os clássicos". In: CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 11.
  26. Somam-se, em anos recentes, às encenações de Vilella, *Sua incelença Ricardo III* (junto o grupo Clowns de Shakespeare, em 2010) e *A tempestade* (estrelada por Celso Frateschi, em 2015).
  27. "Por que ler os clássicos". In: CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 13.

# IMAGEM E TERRITÓRIO: FOTOGRAFIA E A REINVENÇÃO DO LUGAR

ILANA STROZENBERG, ANA CLAUDIA SOUZA E ANDRÉ PIZA

# THE ART

# F



# APRESENTAÇÃO

Sentado no alto de uma colina, contemplando a vasta paisagem da fazenda onde passou muitos momentos de sua infância, o fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado reflete sobre a origem de seu modo de ver e produzir imagens: *“Se alguém levar dois fotógrafos para fotografar um mesmo lugar, suas fotos serão certamente diferentes. Porque cada um desenvolve sua maneira de ver em função da própria história. No meu caso, creio que foi nesse lugar que formei minha maneira de ver.”*

Essa declaração, vinda de um artista internacionalmente consagrado, que dedicou a parte mais significativa de sua vida profissional ao registro da diversidade das expressões da vida humana em seus momentos mais dramáticos e poéticos, é, no mínimo, intrigante. Ela nos faz indagar em que medida as viagens, que o levaram aos mais recônditos lugares do mundo e nas quais conviveu com culturas e situações sociais radicalmente distintas de suas memórias de infância e juventude, teriam acrescentado novos ângulos ao olhar original a que Salgado se refere.

Se a questão da influência do pertencimento a um contexto sócio-cultural específico sobre o modo como indivíduos e grupos lidam com as experiências de alteridade atravessa todo o debate sobre as potencialidades e limites dos intercâmbios culturais, ela adquire relevância ainda maior no campo de artes eminentemente autorais, como é o caso da fotografia.

Esse capítulo irá abordar as complexidades e nuances envolvidas nessas relações através das experiências de intercâmbio de dois jovens fotógrafos cariocas, Ratão Diniz e Adriano Ferreira Rodrigues, mais conhecido por AF Rodrigues. Moradores do complexo da Maré, um dos maiores conjuntos de favelas da cidade do Rio de Janeiro, eles estiveram em Londres em anos distintos e através de diferentes projetos. Ambos são formados pela Escola de Fotógrafos Populares Imagens do Povo, um projeto do Observatório de Favelas, organização da sociedade civil criada em 2001 por lideranças locais, que se dedica primordialmente às atividades de pesquisa, produção de conhecimento e ações voltadas para a transformação social e promoção da cidadania no contexto da vida urbana. Lá aprenderam as técnicas e linguagens da arte fotográfica e se deram conta do poder das imagens no combate aos estigmas dominantes no imaginário social, através da produção de novos olhares sobre a periferia.

Ratão Diniz esteve em Londres, em 2012, como artista residente a convite do projeto *Rio Occupation London*, que fez parte dos eventos das

Olimpíadas Culturais. AF Rodrigues, por sua vez, foi a Londres em 2015, para realizar oficinas de fotografia com moradores do conjunto residencial de Becontree, situado na zona leste da cidade.

Os itens a seguir apresentam os resultados de uma extensa pesquisa de campo, realizada no Rio de Janeiro e em Londres, através da observação e de longas entrevistas pessoais com gestores das organizações envolvidas e os dois fotógrafos. Nessas últimas, que fecham o capítulo, chama a atenção a constatação de que, para além de algumas percepções compartilhadas, cada um deles construiu um processo de intercâmbio específico, tanto do ponto de vista das trocas pessoais quanto das relações com a cidade e o trabalho fotográfico. Circunstância que parece evidenciar a inegável presença da subjetividade entre os fatores que definem as formas como são traçados os caminhos do intercâmbio cultural. Sobretudo quando voltados para as artes autorais.

## NOTA

1. Essa fala está em uma das cenas iniciais do documentário *O sal da Terra*, sobre o trabalho do fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado, dirigido pelo diretor alemão Wim Wenders e o brasileiro, filho de Sebastião Salgado, Juliano Ribeiro Salgado. [https://pt.wikipedia.org/wiki/O\\_Sal\\_da\\_Terra](https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Sal_da_Terra)

# IMAGENS DO POVO

## DESAFIOS E PRAZERES DE FOTOGRAFAR O RIO DE JANEIRO DA PERIFERIA AO CENTRO

*Criado em 2004, como parte do projeto sócio pedagógico do Observatório de Favelas, o Imagens do Povo procura democratizar o acesso à linguagem fotográfica entre moradores(as) dos espaços populares, apresentando a fotografia como técnica de expressão e visão ideológica de mundo, na esperança de contribuir para a ampliação de um olhar humanista sobre a sociedade e, em especial, um olhar internalizado e não estereotipado das favelas sobre si mesmas. O sensacionalismo, a violência e o medo que caracterizam o modo como habitualmente a grande mídia mostra tais comunidades, além de minimizarem as possibilidades de cidadania para a gente que ali reside, não dão conta da riqueza que é a experiência de vida nesses locais. Cabe aos(às) fotógrafos(as) oriundos(as) desses territórios mostrar o lazer, o estudo, o trabalho e os sonhos de seus vizinhos, além de seus próprios sonhos. E cabe, também, louvar a incrível capacidade de resistência das pessoas que lá vivem, em sua diuturna demonstração de solidariedade e dignidade. Aos demais, cabe aprender com eles.<sup>1</sup>*

A situação de conflito que marca o cotidiano do Rio de Janeiro há tantos anos é o que torna a experiência da Escola de Fotógrafos Populares Imagens do Povo tão revolucionária e reconhecida no contexto da cidade e, também uma referência internacional. Em determinado momento, com o recrudescimento das guerras de facções criminosas, da política de repressão ao tráfico e dos confrontos entre polícia e bandidos em espaços populares – favelas e regiões periféricas da cidade –, o noticiário da mídia a respeito dessas áreas foi se tornando cada vez mais pautado nos aspectos da violência, retratando-as como eminentemente perigosas.

Na contramão dessa perspectiva estereotipada e preconceituosa, um número significativo de projetos no campo da comunicação e da cultura vêm sendo criados e desenvolvidos nas áreas periféricas da cidade, por iniciativa de lideranças locais. É nesse contexto que se insere a Escola de Fotógrafos Populares Imagens do Povo, no âmbito da organização social Observatório de Favelas, sediados no Complexo da Maré

Localizado na zona da Leopoldina e composto por 16 comunidades, a Maré – Complexo da Maré, ou bairro da Maré, como passou a ser reconhecido após o decreto da Prefeitura, assinado em 1994 – abriga em

torno de 130 mil habitantes, num espaço de cerca de 4,7km<sup>2</sup>, delimitado por três importantes rodovias – Avenida Brasil, Linha Vermelha e Linha Amarela – e a baía de Guanabara. A ocupação desse território, onde havia um manguezal, começou nos anos 1940, como no caso das demais favelas, de forma irregular e sem infraestrutura adequada, e, graças à sua localização próxima às oportunidades de trabalho, se expandiu muito rapidamente. Hoje, a Maré é um dos maiores conjuntos de favelas do Rio de Janeiro e apresenta um dos IDHs (Índice de Desenvolvimento Humano) mais baixos da cidade. No entanto, não é por sua dimensão demográfica ou pela gravidade de seus problemas que ela se destaca entre os outros territórios populares da cidade, e sim por sua grande capacidade de organização, mobilização social e produção de um pensamento crítico.

A partir da década de 90 começam a surgir, na Maré, instituições que não se limitam a reivindicar melhorias imediatas e necessárias das condições de vida na localidade, mas se propõem a um pensamento mais complexo sobre os direitos dos moradores da favela, parte integrante e indissociável da cidade. O Observatório de Favelas, criado em 2001, é uma dessas organizações, ao lado da Redes da Maré, criada em 2007. Ambos foram formados por participantes que, anos antes, também deram vida ao CEASM – Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré, criado em 1997 – e ao Observatório Social da Maré.

Em 1999, “Por que uns e não outros? Caminhada de jovens pobres para a universidade”, a tese de doutorado em Educação de Jailson de Souza e Silva, defendida na PUC/RJ, e publicada em livro em 2003, aborda o sucesso dos pobres nas universidades e traz uma proposta de tratar a questão das favelas de forma diferente do “discurso da ausência”. Um conjunto de ações sistemáticas ganha corpo na Maré, e a história de mobilização e reconhecimento desta favela (e da favela, de forma geral) na cidade é amplamente documentada pelas próprias organizações locais, bem como por pesquisas realizadas nas universidades, que colocam em primeiro plano a valorização da memória dos moradores dessas comunidades.

Nessa perspectiva, a comunicação ocupou lugar central nas práticas de atuação do Observatório de Favelas, que abriu duas frentes para trabalhar o tema: o *Imagens do Povo*, de 2004, concentrando-se na linguagem fotográfica, sendo a um só tempo agência de fotógrafos, escola e banco de imagens, e a Escola Popular de Comunicação Crítica – ESPOCC, em 2005, dedicada a diversas áreas da comunicação: jornalismo, rádio, publicidade afirmativa, vídeo e fotografia. No caso do *Imagens do Povo*, tratava-se, primordialmente, através das imagens fotográficas, realizadas a partir de novos olhares, construir uma outra narrativa e disseminar um



outro imaginário sobre a vida da favela e dos que nela vivem. Como explica Jailson:

*A partir da ideia de que o simbólico constitui o real, era fundamental criar mecanismos de comunicação diferenciados que ampliassem essas possibilidades, para que os garotos da favela pudessem se constituírem como sujeitos. A discussão dos conceitos sobre favelas, que orienta um outro olhar do fotógrafo sobre a cidade, é toda a partir da experiência do Observatório de Favelas. O Ripper entra com toda excelência técnica, sensibilidade humana e discussão estética. O Dante entra com a perspectiva pedagógica. A gente garantiu o espaço, a conta, os conceitos, todo o processo de captação de recursos e discussão conceitual.*

Além da representação do cotidiano da favela e seu morador, o projeto do *Imagens do Povo* também levou em conta um outro ponto de extrema importância para seus idealizadores: realizar ações que contribuíssem para a criação de uma cidade integrada. E Jailson conclui: "Desde o início a gente discute muito a questão de colocar alunos de vários cantos da cidade, que não fossem apenas da favela. Isso pra gente era central em todos os cursos porque a ideia é que se construísse uma nova visão não só do morador de favela, mas do morador da cidade, que pensa a favela como potência.

## NOTAS

1. Kita Pedroza, Dante Gastaldoni e João Roberto Ripper. *A Favela vê a Favela*, Revista Democracia Viva no. 36. IBASE, jan. 2007. Pgs 96-106

# FOTOGRAFIA, ESTÉTICA E POLÍTICA

## QUESTÕES DE INTERCÂMBIO

O fotógrafo João Roberto Ripper<sup>1</sup> tem longo histórico de documentação da Maré, do tempo em que as palafitas ainda faziam parte do cotidiano, antes do lugar ser reconhecido como bairro – o 9º mais populoso do Rio de Janeiro, de acordo com os dados do IBGE, de 2010. Foi nesta condição de observador atento e testemunha das várias fases da Maré que Ripper chegou ao Observatório de Favelas, no início dos anos 2000, para fazer fotos para o livro *Favela: alegria e dor na cidade*.<sup>2</sup> *“Fui contratado pelo Observatório para fazer uma documentação que fosse um pouco diferente das que só mostram a história única das favelas”,* ele conta.

Com a experiência de quem também já tinha feito um workshop na região – uma oficina aberta de fotografia no Morro do Timbau<sup>3</sup> –, Ripper sugeriu repetir a experiência e fazer com que os alunos, não exclusivamente moradores da Maré, registrassem as imagens dos lugares em que moravam. *“Tinha um contingente enorme de pessoas que via a favela de uma forma totalmente diferente, com belezas, vidas, trabalhos, ações, fazeres. Pensava muito na imagem vista por quem vive, que não está lá para condenar, mas pode se debruçar sobre o que vê. A gente chegou à conclusão de que, mais importante do que eu continuar fazendo a documentação, era criar uma escola e uma agência de fotografia.”*

Estava formado o ambiente em que surgiria, em 2004/2005, a Escola de Fotógrafos Populares Imagens do Povo, experiência com várias semelhanças com a Imagens da Terra,<sup>4</sup> agência de fotografia criada por ele no início dos anos 90. Caso singular no Rio de Janeiro, o Imagens do Povo é uma escola, uma agência de fotógrafos e um banco de imagens sediado na favela da Maré, dentro do Observatório de Favelas, criado por fotógrafos experientes e conceituados no mercado, tendo à frente Ripper e sua visão de fotografia engajada na defesa dos direitos humanos. Na ocasião em que realizamos as entrevistas para esta pesquisa, o projeto atravessava uma crise bastante grave, principalmente financeira, ameaçando sua continuidade. Mas, nos dez anos em que se manteve atuante, o Imagens do Povo tornou-se sinônimo de uma fotografia comprometida com a questão dos direitos humanos, apresentando novas formas de retratar a vida nas favelas e comunidades, muito além da narrativa da violência, que se tornou senso comum na representação dos espaços populares, especialmente nos veículos de comunicação de grande circulação.

Ao voltar os olhos para a Maré, Ripper encontrou solo fértil para colocar em prática a construção de narrativas que combatem o que ele chama de história única, exemplificada, por exemplo, pela escritora nigeriana Chimamanda Adichie.<sup>5</sup> Diz ele:

*Minha teoria, em cima da vivência que tenho visto, é que quando você conta uma história única, que fala apenas da ausência de quase tudo e da violência, você tira as belezas e distancia essas pessoas das que recebem a informação. Se você quiser incriminar um determinado país, sociedade ou pessoa, conte uma história só, e então a pessoa, sociedade ou país se transformará nessa história, independente de ser verdade ou não, deixando os outros, de um modo geral, apavorados. Isso é o que se repete sobre favela, índios, seringueiros, populações tradicionais, sejam quais forem. Então qual é a única verdade da favela? Que potencialmente lá estão os criminosos, que não tem quase nada e é violento. Se você divulga essa história, alimenta essa violência. E a história da favela é outra. Digo inclusive que esse estereótipo está muito ligado aos poderes. E um dos mais opressores, que mais mantém o status quo, que é o jornalismo. A gente já teve na História exemplos de que o jornalismo pode ajudar a transformar a sociedade. Mas hoje ele é muito mais mantenedor e caminha como um poder do status quo.*

Para Ripper, o *Imagens do Povo* é uma experiência que contribui para quebrar a repetição da história única.

## **O início**

Para implantar o projeto na Maré, os primeiros que Ripper convidou para a empreitada foram o documentarista Ricardo Funari e o fotógrafo Dante Gastaldoni, professor de fotografia na UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro – e na UFF – Universidade Federal Fluminense. Dante é o responsável pela estrutura acadêmica da Escola de Fotógrafos Populares *Imagens do Povo*, para onde criou a matriz pedagógica que norteou o currículo das aulas, adaptado a cada edição. Explica: “*O programa sempre foi aperfeiçoado. A matriz da Escola é totalmente mutante. Essa é outra diferença da universidade, onde se faz um currículo e demora 10 anos para mexer. Por isso não gosto da expressão grade curricular. Uso matriz porque grade engessa. Grade é uma prisão.*”

Em vez do tripé escola-agência-banco de imagens, usado por Ripper, Dante prefere definir o projeto *Imagens do Povo* como um binômio: agência-

escola. “Qual era o sentido da agência? Que o fotógrafo formado pela escola, ou o aluno, tivesse um padrão mínimo de sustentabilidade: ter um banco de imagens para postar suas fotos, uma administração que pudesse vender pauta, fidelizar alguns clientes”, conta Dante, que levou o projeto para a Pró-Reitoria de Extensão da UFF em 2006, que chancelou a iniciativa. “A UFF diplomou os alunos da escola em 2006 e 2007. Em 2012 e 2013, quem diplomou foi a UFRJ”, explica.

Estima-se que o Imagens do Povo, ao longo dos seus anos de atividade, tenha formado pelo menos 350 fotógrafos. Dante, que em 2005 coordenou o núcleo da fotografia da ESPOCC – Escola Popular de Comunicação Crítica, outro projeto do Observatório de Favelas, conta:

*Na Escola Imagens do Povo encontrei um aluno visceralmente diferente daqueles para quem eu dava aula em universidade. Na Maré, todas as aulas terminavam com aplausos. Se você dizia uma coisa de mais impacto, ouvia um grito da turma feito a 40 vezes, que era uma sirene. Passou a ser uma marca registrada dos alunos. Era uma coisa diferente, era um solo muito fértil. Tudo conspirando para dar certo.*

Nomes que vieram a se tornar conhecidos na fotografia – como Ração Diniz, AF Rodrigues, Bira Carvalho, Francisco Valdean, entre outros – estiveram desde o primeiro momento entre os alunos da Escola de Fotógrafos Populares Imagens do Povo, que desde o início teve uma proposta de educação arrojada. “O que mais ocorre, na maioria dessas comunidades todas, é que você não dá a oportunidade da qualidade de ensino. Quem tem possui ensino de qualidade. Quem não tem, não. Lá no Imagens do Povo eles tiveram um ensino de qualidade. E absorveram tudo! Eles sabiam da importância e responsabilidade que tinham”, diz Ripper.<sup>6</sup>

Desde o início, a ideia era de que a formação dos fotógrafos não se restringisse aos aspectos da técnica ou estética, mas incluísse disciplinas abrangentes, questões relacionadas ao trato profissional e também ao estigma enfrentado por muitos alunos, moradores de favelas, comunidades e bairros populares. “De alguma maneira, o aluno é discriminado por ser morador de favela, e aí você tem que conversar sobre isso”, diz Ripper. “Essa, inclusive, é uma das razões da escola existir: que as pessoas tenham orgulho de seu espaço. E uma das coisas que me motivou o tempo todo a trabalhar foi a perspectiva de permitir que outras histórias fossem contadas. Ninguém tem uma história só.”

Ripper também chama atenção para o papel do Imagens do Povo na trajetória do Observatório de Favelas:

*O Observatório tem um trabalho importantíssimo na defesa dos direitos humanos e de pesquisas para a educação, que viraram políticas públicas. Tem pessoas com brilhantismo lá. Mas o único trabalho concretamente de base que eles tinham era com os fotógrafos. E a arte foi um susto na vida dessa organização. Reconheço o esforço imenso do Observatório e um aprendizado muito grande de conviver com a arte e deixar fazer essa experiência.*

## **Diálogos com estrangeiros do mundo e do Brasil**

A experiência da Escola, sediada num dos maiores complexos de favelas do Rio de Janeiro, sempre chamou atenção de fotógrafos profissionais, do Brasil e do exterior. Dante Gastaldoni conta:

*Marc Riboud, por exemplo, fotógrafo francês da Agência Magnum, de 80 e poucos anos, que foi contemporâneo de Cartier Bresson e Robert Capa, estava num festival de fotografia em Porto Alegre, convidado para mostrar suas fotos sobre Maio de 68 na França, e disse que queria conhecer a Escola, que tinha ouvido alguém falar. Em 2014, recebi um telefonema dizendo que Oliviero Toscani estava no Brasil e queria conhecer um projeto de fotografia numa favela brasileira. Na hora, o nome que deram para ele foi o da Escola de Fotógrafos Populares Imagens do Povo.*

Mostrar novos olhares sobre a favela e fazer com que os fotógrafos da Escola conhecessem outras realidades foi um tipo de intercâmbio que se tornou marca importante do Imagens do Povo. Ainda que não fosse de forma sistemática, os alunos sempre foram estimulados a viajar pelo Brasil e pelo mundo, apresentando o trabalho do Imagens e conhecendo outras experiências afora. “O primeiro fotógrafo do Imagens que fez a Escola e deu workshop no exterior foi Bira Carvalho, na periferia de Londres, em 2006”, destaca Dante, citando a viagem organizada em torno da exposição *Belonging: an inside story from Rio’s favelas*, apresentada na Canning House, em Londres.

Segundo Kita Pedrosa, primeira coordenadora do Imagens do Povo (entre 2006 e 2010):

*As pessoas estão o tempo todo se transformando e essa experiência de sair, atravessar uma fronteira, muito mais marcada, de um país para o outro, é fundamental, e marca qualquer um. Para um fotógrafo que mora em favela e que está acostumado com um outro tipo de*

*fronteira, que também existe e é simbólica, da favela para a cidade formal, entre mil aspas, acho que é mais uma oportunidade de perceber que essa fronteira pode não significar uma violência, uma ruptura. É simplesmente uma oportunidade de conhecer algo diferente de alguma forma e que certamente vai te enriquecer, especialmente para quem está acostumado a observar o mundo, coisa que o fotógrafo faz. Para um fotógrafo acho que é uma experiência muito rica, e no caso desses, que estão nesse contexto que falei, muitas vezes as fronteiras simbólicas são um cruzamento doloroso, porque é a partir de uma visão de ser discriminado, de estar de um lado que não é bem visto. Ir a um outro lugar, uma fronteira sendo atravessada, é uma oportunidade de enriquecimento cultural e artístico. Talvez lá fora eles sejam enxergados como quaisquer outros, e não como o são aqui no Rio de Janeiro, como sendo de uma favela. Talvez lá eles se igualem a quaisquer outros. Mas aí tem outras questões também. Acho que o meio artístico recebe os fotógrafos bem. Por tudo isso, a experiência de intercâmbio só pode ser boa, enriquecedora.*

*“Eles têm oportunidade de ver outra realidade totalmente diferente da deles. Só isso já é um primeiro choque cultural e coloca muitas questões à prova”, diz Joana Mazza, que sucedeu Kita na coordenação do IP. Citando os casos de AF Rodrigues e Ratão Diniz,<sup>9</sup> Joana vê claras diferenças entre o resultado do seu trabalho quando comparado ao de outros fotógrafos que não passaram pela experiência do intercâmbio. “É muito diferente do trabalho de outros que viajam menos. Vejo muito claramente a diferença: o Ratão voltou de Londres com uma pegada muito urbana, principalmente no material do grafite. Acho que ele evoluiu muito”, diz.*

Para Rovena Rosa, primeira aluna da Escola de Fotógrafos Populares Imagens do Povo a assumir a coordenação do projeto, ocupando o cargo entre 2015 e 2016, intercâmbio é sempre uma experiência enriquecedora: *“Não precisa ser num outro país: pode ser numa tribo indígena, quilombola, qualquer experiência que você saia da sua realidade e vai conhecer uma diferente, já te acrescenta de qualquer forma. Você já se torna uma outra pessoa. Se está sendo estimulado a desenvolver um projeto lá é melhor ainda”.*

Rovena exemplifica citando o impacto causado por cada viagem de trabalho que Ripper fazia quando dava aulas no Imagens do Povo e convidava um aluno para acompanhá-lo como assistente. *“Você via como a pessoa desabrochava quando ia viajar com Ripper. E é provavelmente o que acontece quando esses fotógrafos saem para fazer esse tipo de intercâmbio em outro país”, compara.*

Os alunos do Imagens do Povo são bastante permeáveis às experiências que acontecem nos intercâmbios porque as trocas estão na base do programa da escola, acredita Joana Mazza: “A própria formação deles é com relação ao outro. Eles não têm um foco central na paisagem, a relação deles é com o outro”. Dante Gastaldoni, por sua vez, pontua um outro aspecto, ampliando a ideia de intercâmbio e troca de saberes para o contexto local:

*O intercâmbio em si se insere magistralmente nessa política de troca, base de todo o curso. Quando você convida fotógrafos para falar, ou o Seu Joaquim, morador da Maré há 50 anos, para contar a história da favela, é porque contar a história na ótica do morador, que morou na palafita e viu a Maré ser aterrada pelo Governo Lacerda, as casas irem crescendo... Ele deu aula para esses moleques também. Não é só fotógrafo que dá aula. Essa troca de saberes é altamente válida em si. Agora, se você pegar essa troca de saberes vinda através de um intercâmbio, ela já denota uma outra coisa: tem gente de longe interessada em mim. E eu estou interessado em tudo o que posso aprender lá. Isso se traduz, mesmo que de forma difusa, numa injeção gigantesca de autoestima nessa molecada. Não é só uma troca de experiências, mas é uma troca que revela uma interação além-mar, como se os horizontes estivessem subitamente se ampliando para além do que as objetivas alcançam.*

## **Os entraves do intercâmbio**

Apesar de tantos aspectos positivos, o intercâmbio internacional experimentado pelos alunos do Imagens do Povo sofre diversas críticas, a principal delas a ausência de um programa continuado, duradouro e consistente. “É super legal o intercâmbio, mas, como tudo, tem deficiências, até estruturais”, diz Ripper, referindo-se aos intercâmbios internacionais. “Para ser aprofundado, o intercâmbio tinha que ser maior, mais repetitivo, a pessoa teria que poder voltar para ter a sua discussão fotográfica e de convivência com quem está fotografando e trabalhando”, avalia.

A barreira da língua é um outro aspecto, bastante sensível, que também pode prejudicar a troca. Segundo Joana Mazza:

*O intercâmbio é super rico quando tem uma troca humana direta, quando você tem reuniões, encontros e acompanhamento da produção, passo a passo da produção de cada um dos participantes do intercâmbio, uma troca nessa produção. A questão da língua é um diferencial também. Quando você tem o domínio da língua que o outro*



*fala com certeza você tem um contato muito mais direto com a cultura do outro.*

A experiência de AF Rodrigues e Ratão Diniz, que serve de base para este estudo de caso, corrobora esses aspectos levantados nas falas de Joana Mazza e João Roberto Ripper. Ainda assim, da maneira como têm ocorrido com os fotógrafos do Imagens do Povo, Ripper acredita que é intenso, ao mesmo tempo que sutil, o processo vivido pelos fotógrafos que participam de um intercâmbio nos moldes dos de AF Rodrigues e Ratão Diniz. Ele explica:

*Acho que, de qualquer jeito, eles levam a sua própria visão de mundo e a capacidade de chegar lá e se admirar, observar. Levam essa emoção e esse sentimento de trazer coisa boa da experiência e aprender. Isso é o que eles levam e alguma coisa deixam por lá. E também acho que alguma coisa volta, assim como a observação do que os outros fazem. Volta também o reconhecimento de tudo o que eles aprenderam, passaram e viram. Vão ver que, mesmo em outros locais, eles são bons fotógrafos. Agora, acho que o intercâmbio teria que ter ainda mais coisa, porque a gente sente que falta aqui, com tantos anos de trabalho. Não é uma crítica. Acho que é fantástico que o intercâmbio exista, mas seria muito melhor ver esses fotógrafos poderem voltar mais, fazerem mais, fazerem parceria com os outros trabalhos coletivos. Isso poderia dar uma definição melhor do resultado das trocas, porque talvez para eles mesmos seja difícil definir como fica. Porque o que fica é uma primeira impressão”.*

Ripper ressalta o que acredita que vai na bagagem dos fotógrafos:

*A experiência numa comunidade ou favela eles vão levar para a vida toda. A solidariedade que um vizinho dá ao outro, com a qual as pessoas se socorrem diante da opressão dos poderes. Isso lhes dá uma força: em qualquer lugar do mundo para onde forem vão poder dar exemplo de como ser solidários. E isso gera pensamentos, formações artísticas. Para mim, a grande arte é uma extensão da personalidade de quem cria. Por isso eu prefiro não dizer que há uma arte da periferia. Dentro desses espaços populares tem pessoas com personalidades fantásticas, que estão se expressando em diferentes artes. Expressam sua dor, sua opressão, mas também sua alegria, sua liberdade, sua resistência, sua conquista.*

## NOTAS

1. Repórter fotográfico dos jornais *Luta Democrática* (1973), *Diário de Notícias* (1974), *Última Hora* (1978-1982) e *O Globo* (1982-1987). Sócio-fundador da agência F4, no Rio de Janeiro, é idealizador e coordenador do projeto Imagens da Terra (1991-1999). Recebeu os seguintes prêmios: Interpressphoto (1982); Waldimir Herzog (1988); Internacional de Ecologia ICA (1993); Nacional de Fotografia (1997); Empreendedor Social, Fundação Ashoka (1998); Prêmio Agenda Latino-Americana (2002-2003). Com informações da Coleção Pirelli Masp: <http://www.colecaopirellimasp.art.br/autores/121/obra/433>
2. SILVA, Jailson de Souza e BARBOSA, Jorge Luiz. *Favela: alegria e dor na cidade*. Rio de Janeiro: Editora SENAC RJ, 2005
3. As 16 comunidades que formam o Complexo da Maré são: Marcílio Dias, Praia de Ramos, Roquete Pinto, Parque União, Rubens Vaz, Nova Holanda, Parque Maré, Nova Maré, Baixa do Sapateiro, Morro do Timbau, Bento Ribeiro Dantas, Conjunto Pinheiro, Vila do Pinheiro, Novo Pinheiro, Vila do João e Conjunto Esperança.
4. A agência Imagens da Terra (1991-1999) tinha como proposta colocar a fotografia a serviço dos direitos humanos e atuava na cobertura de temas sociais, como trabalho escravo, infantil e os conflitos indígenas
5. [https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story?language=pt-br](https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br)
6. Em 2013, convidado para uma das conferências TEDTalk, Ripper falou sobre sua visão sobre a informação no processo de educação: [https://youtu.be/wjkepqUUS\\_8](https://youtu.be/wjkepqUUS_8)
7. Fotógrafo italiano responsável pelas campanhas da Benneton, entre outros trabalhos de grande repercussão internacional
8. Os depoimentos dos fotógrafos sobre a experiência de intercâmbio internacional no Reino Unido podem ser lidos nesta publicação.
9. Joaquim Severino da Silva, um dos moradores mais antigos da Maré, cuja história está registrada no livro *Memória e identidade dos moradores de Nova Holanda*, disponível em [http://www.redesdamare.org.br/wp-content/uploads/2012/07/NovaHolanda\\_LIVRO-REVISADO-12-03-2012.pdf](http://www.redesdamare.org.br/wp-content/uploads/2012/07/NovaHolanda_LIVRO-REVISADO-12-03-2012.pdf)

# EM BUSCA DO TERRITÓRIO

## A RESIDÊNCIA ARTÍSTICA DE UM FOTÓGRAFO DA FAVELA DA MARÉ EM UM CONJUNTO HABITACIONAL DA PERIFERIA DE LONDRES

### O Becontree Estate

Becontree Hundred foi o nome dado, ainda na Idade Média, à área onde hoje está situado o conjunto residencial de Becontree (Becontree Estate), no leste de Londres. Criado para ser um modelo de política habitacional no pós-primeira guerra, mais de 26 mil casas foram construídas no local e arredores, entre 1921 e 1937. Era o maior empreendimento habitacional da Europa na época, num programa destinado a abrigar principalmente soldados retornados do front.

Após um período de prosperidade, a partir dos anos 60, quando uma fábrica de automóveis se instalou na região, Becontree sofreu um declínio constante: na década de 80, o Reino Unido começou a ver sua indústria emigrar para países onde a mão-de-obra era mais barata, transformando-se numa economia de serviços. Numa pesquisa de 2013, Becontree apresentava um dos piores índices<sup>1</sup> da Inglaterra no que diz respeito ao engajamento artístico, segundo a pesquisa Taking Part [Fazendo Parte], que orienta as ações do Governo Britânico nessa área. Localizado no distrito de Barking and Dagenham, a divisão geográfica hoje conhecida como Becontree Ward tinha mais de 30%<sup>2</sup> das residências sem nenhum adulto empregado. A região também é escassa em oferta de programas artísticos,<sup>3</sup> se comparada a outras regiões de Londres; e a paisagem urbana é, na sua maior parte, feita de longos quarteirões de casas sem a presença de quaisquer recursos, sequer de comércio ou serviços.

### O projeto Becontree 100

O conjunto residencial foi escolhido para a realização do projeto que se chamou de *Becontree 100* com o objetivo de responder ao baixo índice de engajamento artístico, mas também como um desafio à percepção negativa que se têm da comunidade, inclusive entre os moradores. Na proposta do projeto criado pelo People's Palace Projects, oficinas de fotografia seriam oferecidas num centro comunitário seguido de experimentação nas vizinhanças do Becontree Estate, procurando retratar o local em toda sua diversidade, desconstruindo a imagem estereotipada que normalmente se encontra na imprensa.

O financiamento foi obtido através de um edital do programa Creative Barking and Dagenham (CBD), uma iniciativa do Arts Council England (ACE) e do governo do distrito de Barking and Dagenham. *Becontree 100* realizou oficinas de fotografia com residentes durante seis semanas, durante as quais os participantes deveriam criar uma exibição de 100 fotos sobre sua localidade. A escolha de AF Rodrigues para ministrar as oficinas e fazer a curadoria da exibição se deu por conta do seu longo trabalho na periferia do Rio de Janeiro, construindo representações de comunidades que, ao mesmo tempo em que não disfarçam os desafios enfrentados nessas regiões, retratam uma vida muito distante daquela vista nas imagens normalmente difundidas na imprensa, sempre relacionadas à violência e pobreza extrema. Quando ouviu a história de Becontree no seu primeiro dia em Londres, AF Rodrigues lembrou-se da origem da primeira favela carioca, no Morro da Providência, que abrigou os soldados que retornavam da Guerra de Canudos. Ao contrário do caso britânico, entretanto, as habitações do Morro da Providência não faziam parte de nenhum programa de planejamento urbano. Elas foram construídas pelos próprios soldados, uma vez que lhes havia sido negada a promessa de novas acomodações residenciais quando retornaram daquele que ficou conhecido como um dos mais violentos conflitos civis da história brasileira.

## **O desafio do engajamento**

Miriam Nelken, Diretora de Programação do CBD, conta que o maior desafio de todos os projetos aprovados era o engajamento de moradores: “A pesquisa demonstrou que 70% dos moradores do distrito não participavam de atividades artísticas por pelo menos três vezes em um ano. [Isto] é o que você descreveria como “envolvido” [na pesquisa]; menos do que isso é [considerado] “não envolvido”, diz ela a respeito da pesquisa Taking Part. A mesma considerou residentes a partir dos 17 anos e tem uma definição bastante ampla de “engajamento”: “Se você foi a uma exposição, ou canta em um coral, ou foi ao teatro ou mesmo ao cinema...” – estas atividades seriam exemplos de “engajamento com as artes”..

Embora *Becontree 100* tenha alcançado suas metas de engajamento estabelecidas previamente, a percepção geral foi de que havia um potencial ainda maior do que o atingido. Uma das principais estratégias do CBD (para todo o seu programa, inclusive *Becontree 100*) apostava na criação de uma rede de mediadores culturais (cultural connectors),<sup>4</sup> formada por residentes interessados em atividades culturais que pudessem não só representar a opinião local na escolha dos projetos que seriam implementados, mas

também disseminar a informação a respeito das oportunidades que o programa estava criando. Como conta Nelken:

*Em muitos distritos de Londres, tudo é muito evidente: se você gosta de artes, você sabe onde ir, com quem falar. Aqui, há uma total falta de informação. Não havia um único lugar onde você poderia se informar sobre onde os artistas estão. Eu acho que a coisa mais importante que fazemos é conectar as pessoas umas às outras. Então as pessoas começam a sentir que fazem parte de uma comunidade criativa e que podem realizar coisas.*

Apesar de Nelken concordar que a rede de mediadores culturais está agora<sup>5</sup> em uma fase mais madura e ampliada, ela acredita que o desafio do engajamento em *Becontree 100* não teve maior sucesso especialmente pelo fato da equipe responsável pela produção do projeto não ter realizado um número adequado de eventos informais em que a população teria um contato inicial com a oferta do programa. Para ela, teria sido necessária a produção de uma sequência de workshops práticos com o próprio AF Rodrigues, antecipando e estendendo sua residência artística em Londres por um período maior do que as seis semanas previstas. Diante dos limites orçamentários e de conciliação da agenda do fotógrafo, a fase de engajamento foi realizada pela equipe sediada na capital britânica nos seis meses anteriores ao início do projeto. Sylvan Baker, que liderou este processo por parte da equipe do People's Palace Projects, esteve presente em *Becontree* divulgando o projeto, entrando em contato com escolas, a biblioteca local, alguns poucos existentes centros comunitários, igrejas e vários tipos de agremiações. Na ausência de AF Rodrigues, foram realizados alguns eventos em que os participantes criavam apresentações visuais a partir de imagens que incluíam fotos produzidas por ele. Na opinião de Baker, a rede de mediadores culturais não conseguiu produzir os vínculos esperados com a comunidade, provavelmente devido ao fato de *Becontree* ser composto por muitas microcomunidades que, em muitos casos, se restringem apenas à rede familiar, sem que haja uma identidade comum compartilhada por todos os moradores daquela área. Embora isso seja decorrente de razões históricas, ligadas tanto às mudanças demográficas quanto à falta de equipamentos culturais da região, Baker diz:

*De forma geral, o problema é o modo como a cultura é articulada em certos grupos socioeconômicos. Há muita atividade criativa acontecendo, mas que não constitui "engajamento artístico" no entendimento do Arts Council. Então, muitas pessoas estão, de fato,*

*engajadas em atividades criativas, mas atividades que não são consideradas 'artísticas'.*

Ele cita o artesanato e outros tipos de trabalho não remunerado que envolvem algum tipo de criatividade como exemplos de atividades que não se encaixam na visão do ACE. Além disso, ele conta ter abordado duas sociedades fotográficas na comunidade, mas que não se interessaram pelo programa. Embora não saiba dizer a razão exata dessa recusa, Baker relata que esses grupos não identificam a região em que vivem como algo de interesse fotográfico. Além disso, ele percebe que a comunidade, em geral, encara com suspeita quando atividades já classificadas como “arte” lhes são oferecidas e resiste a se interessar por elas.

O desafio do engajamento passou a ser enfrentado com mais flexibilidade quando AF Rodrigues iniciou suas atividades. A equipe decidiu divulgar um número de telefone na página do projeto no Facebook e passou a usá-lo como meio de relacionamento com os participantes. Assim, desistiram dos encontros iniciais nos centros comunitários e começaram a circular mais pelo território de Becontree. Nessas saídas, ao mesmo tempo em que realizavam as atividades de fotografia previstas com os participantes, permitiam que outros interessados, encontrados no trajeto, se juntassem ao grupo. Assim, a divulgação do projeto continuou enquanto realizavam as oficinas. Se, até o final do intercâmbio, os workshops continuaram a ter poucos participantes, por outro lado, uma das escolas primárias da região se inspirou em *Becontree 100* para criar sua própria exibição paralela, produzindo mais 100 fotos clicadas por crianças de cinco a 11 anos.

### **A exibição final e a produção fotográfica**

A exibição final das fotografias produzidas durante as oficinas aconteceu na nova biblioteca pública do distrito, inaugurada em 2010, que fica próxima a uma das estações de metrô que servem a região. Vince Thomas, Chefe de Equipe da biblioteca desde a nova fundação, é responsável pela diversificação do programa de atividades que vem sendo desenvolvido no novo prédio, oferecendo projetos para todas as idades e interesses: de feira de artesanato a feira de quadrinhos, de Tai Chi Chuan a encontros sobre saúde cardíaca, de brincadeiras para crianças a shows de calouros, de aprendizado de idiomas a serviços burocráticos do distrito.

Essa foi a primeira vez que a biblioteca realizou uma exposição de fotografia. Thomas acredita que a exibição final foi um sucesso ao trazer cerca de 60 pessoas para a noite de abertura, o que “foi um número sem

precedentes para eventos artísticos”, diz, retomando a questão do envolvimento do público em atividades inseridas no campo simbólico da chamada “arte”. Na sua opinião, o projeto surpreendeu os visitantes, mostrando a comunidade de uma forma diferente da que estão acostumados a se ver representados nos meios de comunicação tradicionais, em que normalmente aparecem relacionados a notícias sobre pobreza e crime. *“Quando eu vi a exposição eu achei que ela realmente retratava a nossa comunidade muito bem. Havia fotos do dia a dia, de jovens... De todo tipo de pessoa”,* disse.

A exposição principal ocupou uma sala da biblioteca e o espaço central foi usado para exibir ampliações e fotos criadas pelos estudantes da escola primária. Réplicas das ampliações foram expostas em móveis urbanos do lado de fora do prédio e reexibidas no dia das eleições gerais, em maio de 2015, quando a biblioteca foi usada como local de votação. Em 2016, a empresa de transporte público da região metropolitana de Londres também exibiu uma seleção de fotografias em estações do metrô da cidade. Para Thomas, o projeto inspirou a biblioteca a criar mais projetos com artistas: *“AF Rodrigues envolveu as pessoas. Ele não usou o projeto apenas para mostrar o próprio trabalho. E eu acho que precisamos mais disso: trazer mais pessoas que tenham interesse nas artes. Por exemplo, Pen to Print é um projeto que começou dessa maneira e agora temos um grupo de escritores que está desenvolvendo seu próprio trabalho”,* diz ele, referindo-se a um programa inspirado na experiência de *Becontree 100*, que oferece supervisão de escritores profissionais para membros da comunidade que estão no processo de escrever e publicar seus primeiros livros.

## **A experiência no Barking and Dagenham College**

Se a troca entre AF Rodrigues e a comunidade do Becontree Estate se deu numa dimensão menor do que a esperada, por outro lado o fotógrafo teve a oportunidade de compartilhar sua prática de forma mais intensiva com os estudantes de fotografia do Barking and Dagenham College (BDC). Embora haja muitas diferenças entre Maré e Becontree (ou mesmo, de forma mais ampla, entre a Maré e Barking and Dagenham), se procurássemos uma organização envolvida no intercâmbio que tivesse mais semelhanças com o Observatório de Favelas, essa instituição seria o BDC. Ambas oferecem cursos de fotografia a jovens e, embora o Observatório seja uma ONG com uma agenda política (no sentido amplo) muito clara, e o BDC, sendo uma escola pública, procure ficar distante do debate político, ambas tentam transformar o seu território através da educação e oferta de oportunidades de progressão no mercado de trabalho a jovens que residam no entorno.



Segundo David Bennett, Coordenador do Curso de Fotografia do BDC, cerca de metade dos estudantes do curso são da região, embora eles recebam estudantes de outros países da Europa e também da África. Apesar do curso não ter uma natureza militante como o Observatório de Favelas, ele admite que a maioria dos seus alunos tem uma origem social diferente dos alunos dos cursos mais concorridos de Londres. Assim, do mesmo modo que ocorre no Observatório de Favelas, o relacionamento com o mercado e a perspectiva de sustentação financeira imediatamente após a conclusão do programa é uma das grandes questões dos estudantes, a qual o BDC tenta responder.

Por outro lado, enquanto o Observatório de Favelas é reconhecido pela criação e desenvolvimento de uma linguagem fotográfica, o mesmo não ocorre no CBD. Bennet não identifica qualquer semelhança estética ou técnica na produção dos seus alunos que seja resultado de uma agenda ou experiência comum dos estudantes. Embora alguns estudantes partam de suas experiências pessoais como inspiração para a produção fotográfica, ele acredita que esta é, de forma geral, bastante diversa, indo da moda ao trabalho propriamente documental.

Devido às exigências do currículo, que impediram<sup>6</sup> a participação dos estudantes de forma mais extensiva em *Becontree 100*, o encontro com AF Rodrigues foi previsto para durar apenas algumas horas. Os estudantes receberam um *briefing* indicando que deveriam fotografar na rua principal, onde está localizada a escola, por apenas 40 minutos, e depois voltariam à sala de aula para discutir a produção das imagens. O resultado surpreendeu pela sua diversidade, e a discussão se prolongou por muito mais tempo do que o programado:

*O trabalho produzido naqueles 40 minutos foi variado. Parte tinha uma qualidade sombria: um dos estudantes fotografou uma boneca jogada próxima ao lago. Alguns estudantes encontraram beleza no cotidiano, fosse um colchão encostado numa parede, ou fotografando lixo. Alguns estudantes fotografaram pessoas. Eu não vi sentimentalismo no trabalho. Foi, de fato, muito interessante. Um dos estudantes viu coisas que eu nunca tinha reparado, no meu caminho até aqui. O trabalho com Rodrigues me fez ver novamente; depois de muito tempo, um trabalho coletivo, os estudantes engajados em grupo para produzir um resultado no final do mesmo dia. Normalmente eles terminariam suas aulas por volta das duas da tarde, mas já eram seis e eles ainda estavam aqui, discutindo o trabalho. E era possível ver que a atividade teve um impacto enorme neles, individualmente e como um grupo. Para muitos deles, aquele foi o melhor workshop que já tiveram.*

Para Bennet, foi uma efetiva experiência de troca e aprendizado colaborativo. Ele acha que o sucesso do workshop se deu pela habilidade de AF Rodrigues engajar os participantes de uma forma não-hierarquizada:

*Acho que o modo como ele se apresentou foi importante, porque os estudantes estão acostumados com fotógrafos vindo aqui para apresentar o seu trabalho. Mas houve algo no AF Rodrigues que capturou a imaginação deles. Eles conseguiram se desconectar dos módulos do currículo. Não só fotografaram como fizeram a curadoria e colocaram as fotos na parede, todos juntos. Não havia pretensão, pois AF Rodrigues foi junto com eles para fotografar. Não havia hierarquia. Durante o dia todo não havia hierarquia. Além disso, não houve crítica no sentido de "isso é uma boa fotografia, isso é má fotografia". Ele engajou os estudantes do início até o final, quando ele saiu pela porta da frente da faculdade. E eu nunca vi isso com nenhum dos fotógrafos visitantes que tivemos. Todo o processo tinha como objetivo engajar os estudantes; não era sobre a personalidade do fotógrafo visitante, ou o sucesso de sua carreira. O principal era engajar os estudantes e fazê-los ver o potencial fotógrafo da região.*

Embora o tempo de contato tenha sido diminuto, a experiência parece ter se beneficiado de um certo equilíbrio entre as diferenças e semelhanças que o curso do CBD e seus estudantes apresentam em relação à formação e à prática de AF Rodrigues no contexto do projeto Imagens do Povo, na Maré. Tanto do ponto de vista metodológico – ao desconstruir a forte relação hierárquica que geralmente caracteriza a relação entre professor e aluno – quanto temático – ao propor um olhar diferente para o próprio território –, a troca com AF Rodrigues produziu um impacto positivo tanto com os estudantes como no programa da escola como um todo. Essa experiência inspirou Bennet a realizar o projeto *Art Trail* (Trilha da Arte), uma exposição interna, utilizando espaços ociosos da faculdade:

*Eu acho que podemos utilizar nosso ambiente mais do que normalmente utilizamos. Acho que o workshop do AF Rodrigues, de fato, abriu oportunidades para a gente se engajar. Demonstrou que a fotografia pode ser contextualizada na comunidade local. Através do trabalho dele, eu consegui ver quanto impacto poderia haver no engajamento da comunidade local e da nossa área local. E esse entendimento influenciou o Art Trail aqui na faculdade: tentar fazer com que todos os estudantes da faculdade entendam o potencial que existe à nossa porta.*

## NOTAS

1. Fonte: Pesquisa Taking Part (Departamento de Cultura, Mídia e Esportes, Governo Britânico, 2012/2013). 70% de adultos do distrito de Barking and Dagenham tiveram menos de três contatos (“*arts engagements*”) com eventos ou programas artísticos nos últimos 12 meses.
2. Fonte: Censo 2011 (Análise Distrital, Escritório para Estatísticas Nacionais, Governo Britânico).
3. Fonte: Pesquisa Taking Part (Departamento de Cultura, Mídia e Esportes, Governo Britânico).
4. Entrevista com Miriam Nelken, realizada em 6 de janeiro de 2016, após a realização de *Becontree 100* em abril e maio de 2015.
5. O currículo de tempo integral não permitia que estudantes se liberassem de aulas para participar das oficinas do projeto *Becontree 100* de forma extensiva.

# OLHAR A PARTIR DO OLHAR DO OUTRO

## ENTREVISTAS COM OS FOTÓGRAFOS RATÃO DINIZ E AF RODRIGUES

Escola, agência de fotógrafos e centro de documentação, o Imagens do Povo é o lugar de formação de Ratão Diniz e AF Rodrigues, moradores da Maré, que descobriram a fotografia como instrumento de expressão e sustento. Os dois vivem de e para a fotografia. Em função do trabalho que desenvolvem, ambos tiveram a oportunidade de viajar a outros países para temporadas de intercâmbio, em que puderam trocar conhecimentos e experiências de vida.

Ratão Diniz, um dos responsáveis pelo registro fotográfico do projeto *Cultural Warriors*, realizado com o Grupo Cultural AfroReggae,<sup>1</sup> em Londres, foi um dos artistas residentes do projeto Rio Occupation London,<sup>2</sup> realizado em 2012. Com um trabalho consistente de documentação sobre a arte do grafite no Brasil, Ratão, durante a residência, fotografou a cena do grafite em Londres, interessado na relação da arte urbana com a arquitetura tradicional e contemporânea da cidade.

Adriano Ferreira Rodrigues, ou AF Rodrigues, como é mais conhecido, participou do projeto *Becontree 100'*, sendo responsável por um dos workshops realizados em março de 2015, em Londres. Com um portfólio composto por imagens que abordam vários aspectos da vida na favela – do carnaval à paisagem, dos retratos dos moradores às cenas do cotidiano –, AF Rodrigues mantém seu foco na documentação social, capturando e transformando, através de suas imagens, aspectos da vida política, cultural e pessoal do ambiente que o cerca.

Entrevistados individualmente, Ratão Diniz e AF Rodrigues falam sobre a experiência que tiveram no Reino Unido, onde estiveram em momentos distintos. Através de seus depoimentos, buscamos entender suas percepções sobre o processo de intercâmbio cultural, quais suas possibilidades de ampliação do potencial criativo e que questões podem se tornar barreira para uma troca efetiva entre seus participantes.

### Fotógrafo e artista: entrevista com Ratão Diniz

*Favela é como cidade pequena, do interior: todo mundo se conhece seja de vista, por apelido ou referência da família. A questão do apelido é muito forte. Quando publiquei a primeira foto, meu nome apareceu como Marcos Diniz. Fui mostrar para uns amigos vizinhos a foto que saiu no JB e eles disseram que a foto não era minha. “Como é que você sabe se é sua?”, “Tá aqui meu nome: Marcos Diniz”, “Seu nome não é Marcos, é Ratão”. Foi quando pensei em assinar como Ratão Diniz.*

Dos primeiros alunos do *Imagens do Povo*, Ratão Diniz foi também um dos pioneiros a participar de um intercâmbio internacional. Foi a Londres pela primeira vez em 2010, como um dos responsáveis pelo registro fotográfico do projeto *Cultural Warriors*,<sup>3</sup> realizado com o Grupo Cultural AfroReggae, no contexto do projeto *Pontos de contato*.<sup>4</sup> Na segunda vez, em 2012, foi escolhido como um dos 30 artistas cariocas do programa *Rio Occupation London*,<sup>3</sup> realizado durante as Olimpíadas. Autor de um trabalho de documentação consistente sobre a arte do grafite no Brasil, Ratão Diniz ficou um mês fotografando a cena do grafite em Londres, interessado na relação da arte urbana com a arquitetura tradicional e contemporânea daquela cidade.

Nas duas viagens, voltou sob o impacto das diferenças observadas no cotidiano londrino, que considera tão importante quanto a experiência profissional.

*Acho que todo mundo deveria ter a experiência de viajar para outro país, especialmente para os que funcionam bem, para pensar porquê as coisas no Brasil não funcionam e poder cobrar. Não é possível que aqui os serviços não funcionem, não possam funcionar. Por exemplo, o transporte, que é um direito do indivíduo. A gente tem, sim, que conhecer outras experiências e fazer com que a nossa realidade seja transformada para melhor. Viajar me fez refletir sobre isso.*

Para desenvolver seu projeto sobre grafite durante a *Rio Occupation*, Ratão Diniz circulou bastante por Londres. E é com entusiasmo que fala sobre os resultados:

*Fiquei feliz pra caramba com o resultado desse trabalho porque fui além do que eu consegui fazer no Rio. Eu tinha três semanas para produzir aquele material. Workshop é legal por isso: a gente tem que ter disciplina. A residência permite isso: você tem aquele período para conseguir resolver sua criação. Eu fui muito focado: foram três semanas intensas mergulhado nisso. Meu trabalho foi acompanhar um grafiteiro inglês, o Luke. Primeiro fiquei em Brixton, um bairro negro onde eu estava sediado, mas fui me estendendo para outros bairros de Londres. Inicialmente eu ia com ele – até como estratégia para conseguir os contatos e as articulações. Depois, comecei a sair com outros grafiteiros também.*

*Escolhi esse tema por conta de um trabalho sobre a cena de grafite no Rio, que venho fazendo desde 2007. Saber como é esse processo de criação sempre me instigou muito. O grafite lá é muito diferente do*

*Brasil. Há poucos lugares para grafitar, porque é proibido. Embaixo da estação de Waterloo a galeria é toda grafitada. A gente ia pra lá e eu fotografava uma ação de alguns grafiteiros. No dia seguinte ia com outro grafiteiro e já não encontrava mais aquele feito no dia anterior. No Brasil, no Rio de Janeiro, isso não acontece. Há um código: um grafiteiro não pode pintar por cima do trabalho de ninguém na rua. Eu adorava aquela galeria porque sempre tinha um grafiteiro fazendo alguma coisa. E eu gostava de passar naquela estação, que é central. Dali eu podia ir para vários lugares, era minha referência.*

Através da relação com Luke, Ratão pôde se ver, finalmente, como um artista em horário integral, dedicando todo o tempo à proposta de acompanhar um grafiteiro, inclusive em seu ambiente familiar. Essa visita permitiu com que Ratão finalmente realizasse um antigo projeto. “Essa é uma coisa que sempre quis e nunca consegui fazer no Rio: fotografar os grafiteiros no seu dia a dia. O Luke nunca tinha recebido ninguém em casa para fotografar a intimidade dele com os três filhos, dando banho nas crianças, trocando de roupa”, conta.

O trabalho final Ratão considera ser uma parceria entre o fotógrafo e o grafiteiro, numa experiência criativa inédita para ele. Como relata:

*Apresentei uma interação do grafite junto com a foto. Foram três painéis que a gente montou: um mais geral, do grafite na cidade, um do trabalho do Luke, e outro com imagens dele com a família. Cada painel tinha um conjunto de seis fotos e o Luke grafitou todos eles. Foi muito legal porque ele não falava português, e eu não falava inglês, mas a comunicação rolava e foi incrível como a coisa fluiu. Eu mostrei o desenho do que eu queria fazer para ele, que dava ok. Ele criou alguma coisa num rascunho no papel, que eu não guardei e tenho a maior pena disso. Ele me disse que ia fazer algumas coisas sem poluir a fotografia e sem interferir tanto, só interagir. Eu nunca tinha feito nada parecido antes.*

O interesse de Ratão pelo grafite também tem a ver com as características da produção dessa arte que agrega outros artistas, que circula e, ao mesmo tempo, é efêmera. Ele explica:

*Tenho muita identidade com o trabalho do grafiteiro, que se reúne para pintar e poder estar com os amigos. Quanto mais lugares grafitarem, mais reconhecimento eles têm. O grafiteiro tem isso de circular nos espaços, de estar com as pessoas e de fazer uma coisa na qual eles acreditam, e fazem porque gostam, seja política ou esteticamente. A*

*fotografia que eu faço é um pouco isso. O grafiteiro sabe que seu trabalho vai ter um tempo limitado na parede, seja porque a prefeitura vem cobrir, alguém vai colar propaganda em cima, ou um outro grafiteiro vai pintar por cima, apesar do código vigente entre eles, ou porque o próprio tempo vai apagar seu trabalho. Eu também não me preocupo se meu trabalho vai sumir, apagar. A proposta é essa. Tanto que tenho pensado em usar o tecido em varais como suporte das imagens.*

## **A questão da língua**

Apesar da dificuldade com a língua inglesa, Ratão diz que este não foi um entrave ao trabalho, embora os contatos iniciais, ao menos até que fosse desenvolvido algum sistema de comunicação eficiente entre ele e o outro, fossem necessariamente mediados por um tradutor:

*No contato com o Luke, tinha intérprete inicialmente. Depois a comunicação rolou, ainda mais que a gente trabalha com imagem. Foi incrível. Fiquei surpreso comigo mesmo: sem falar uma palavra em inglês consegui me comunicar, manter um diálogo. Foi desafiador e ao mesmo tempo prazeroso, porque você conquista uma barreira que não é fácil. Eu aprendi a andar de ônibus melhor do que de metrô – e funcionava melhor para ver a cidade. Pegava um ônibus de qualquer linha, ia até o ponto final e voltava, até encontrar algum grafite. Encontrei muitos nessa busca.*

A dificuldade com a língua foi a mesma em 2010 e em 2012, quando a oportunidade da residência artística permitiu a Ratão uma vivência diferente da cidade:

*Falando ou não inglês, eu consigo me virar. Quando voltei para Londres foi super de boa. Me senti local. E, sem dúvida, o fato de estar visitando pela segunda vez na cidade facilitou. Já a questão da alimentação, do paladar, foi muito desafiadora. Aquela batata frita e o peixe não desceram pra mim. Mas fiquei em Brixton, bairro negro, que tinha uma culinária muito semelhante à brasileira. Era um feijão parecido com a fava, alguma carne ensopada. Aí consegui me virar e ia lá para, além de trabalhar, comer. Meu almoço era lá. Quando eu chegava, a galera já sabia o que eu queria.*

Em Londres, andando para todos os lados, Ratão refletiu bastante sobre questões como a mobilidade na cidade e o olhar sobre a periferia e o



território da Maré, que, na época, estava ocupado pelo Exército, na iminência da instalação de uma Unidade de Polícia Pacificadora, que afinal não se concretizou. A esse respeito, comenta:

*Fotografo muito a Maré, mas essa ocupação do Exército, de alguma forma, tem me intimidado. Rola um desconforto com o risco de alguém perguntar pra quem a gente está fotografando. Eu nunca fui questionado antes pelo movimento. Pelo Exército, sim, já vivi duas situações. Outros fotógrafos também e alguns tiveram que apagar a foto. A gente agora está nessa expectativa de como vai ser essa outra etapa aqui na Maré, porque está acontecendo uma transição do Exército para a polícia. Vamos ver o que vai acontecer. O Exército não cria relação nenhuma com a comunidade. É um olhar muito de cima, muito autoritário. A polícia é essa coisa do conflito mesmo, de achar que todo mundo está na mesma panela. Então essa é a expectativa que a gente fica sobre o próximo capítulo.*

Nascido e criado na Maré, Ratão Diniz diz que não pensa em sair da mesma casa em que viveram seus pais e na qual continua morando:

*Sair da Maré não saio, não. Só se for para uma cidade do interior. Para outro bairro do Rio, não vou nem a pau. Aqui é meu lugar de pertencimento, da história dos meus pais. É o lugar da minha família. Depois da perda da minha mãe, há dois anos, fiquei uns cinco meses sem querer viajar. Abri mão de várias viagens, queria refletir sobre questões da identidade, das raízes, da minha história.*

A grande comunidade de fotógrafos na Maré também é um motivo que Ratão cita para permanecer no bairro: “A Maré tem muitos fotógrafos e somos vizinhos. A gente fica pedindo equipamento um ao outro, e acaba quase comprando a mesma marca para poder fazer essa troca. É uma estratégia de cooperação”. Ratão sonha, inclusive, com a possibilidade de terem um espaço compartilhado: “Ter um lugar pra gente trabalhar ia ser maneiro. Um escritório, umas mesas, computador, e aí a gente ficaria lá produzindo junto”, diz ele, que em 2015 lançou seu primeiro livro, *Em foto*, pela editora Mórula.

Reconhece, entretanto, que sair da Maré através das experiências de intercâmbio modificou sua percepção sobre aspectos importantes de sua vida e atuação como fotógrafo e artista. Ao se dar conta das diferenças entre o que se entende por periferia numa cidade e na outra, Ratão pôde relativizar o sentido desse termo e perceber seu caráter contextual. Com isso, passou a problematizar também o pressuposto de que a origem do

fotógrafo é determinante do modo como se retrata a periferia. Ele dá exemplos que justificam esse reposicionamento:

*Uma vez, um amigo de Pernambuco, o fotógrafo Luís Santos, que fazia um projeto numa favela de Recife, me disse: “Eu não moro na favela e fotografo a periferia de Recife de forma super honesta”. Ele tem razão. A Kita Pedrosa não vem de periferia. Nem a Tatiana Altberg, que faz um trabalho incrível, fabuloso, o Mão na Lata,<sup>4</sup> juntando textos literários e imagens de pinhole. Quem já tinha feito isso aqui na Maré antes? A sensibilidade é de cada um, não de onde a pessoa vem ou da classe que é.*

## NOTAS

1. Grupo cultural surgido em Vigário Geral, depois de um episódio de extrema violência: a chacina de 21 pessoas, em 1994. Realizado por policiais militares, o crime foi uma resposta à morte de quatro policiais, dias antes, vítimas do tráfico da região. Todos os mortos eram inocentes.
2. Programa de residência artística realizado em Londres, na época das Olimpíadas de 2014, promovido pela Secretaria Estadual de Cultura do Rio de Janeiro e British Council.
3. Projeto que reúne instituições que trabalham com jovens em situação de vulnerabilidade social do Reino Unido e do Brasil, como o grupo cultural AfroReggae, que se apresentou em Londres, em 2010.
4. Programa de intercâmbio cultural entre Pontos de Cultura do Brasil e instituições de arte e cultura do Reino Unido, com visitas recíprocas.. Mais informações: <http://www.peoplespalaceprojects.org.uk/projects/points-of-contact-2012/>
5. Programa de residência artística realizado em Londres, na época das Olimpíadas de 2014, promovido pela Secretaria Estadual de Cultura do Rio de Janeiro e British Council.
6. Projeto de educação para adolescentes, de 11 a 17 anos, que ensina a técnica de fotografia pinhole, desenvolvido pela fotógrafa Tatiana Altberg e a Redes de Desenvolvimento da Maré, desde 2003.

## FOTOGRAFIA LÁ E CÁ: ENTREVISTA COM AF RODRIGUES

*“Em Becontree, quando a gente se deparou com a comunidade, existiu alguma dificuldade de se inserir, do projeto ser acolhido por eles. Aí, o desafio inicial foi: como é que a gente conseguiria fazer com que as pessoas se interessassem pela proposta? Aqui no Brasil, se eu chego com a câmera em um espaço popular, as pessoas vão ficar meio cabreiras, mas se aproximam. Lá, não. É aquela coisa: “Quem é esse cara?”*”

Nascido na Maré, filho de pais nordestinos e formado nas primeiras turmas do Imagens do Povo, AF Rodrigues comenta a experiência de fazer intercâmbio no Reino Unido, onde esteve pela primeira vez em 2015 para ministrar workshops de fotografia que resultaram na exposição *Becontree 100*. Com um portfólio composto por imagens que abordam vários aspectos da vida na favela – do carnaval à paisagem, dos retratos dos moradores às cenas do cotidiano –, AF mantém seu foco na documentação social, capturando nas suas imagens cenas da vida política, cultural e pessoal do ambiente que o cerca.

Entrevistado antes e depois da sua viagem à Inglaterra, AF Rodrigues fala sobre suas expectativas em relação ao intercâmbio e relata suas impressões sobre a experiência vivida nas cinco semanas em que compartilhou com aquela comunidade britânica a formação profissional adquirida no projeto Imagens do Povo. As comparações entre a Maré e Becontree, entre Rio e Londres, e as diferenças que percebeu entre as características das periferias cá e lá atravessaram todo o seu depoimento. O impacto desses contrastes foi, sem dúvida, um aspecto marcante da temporada de AF Rodrigues no Reino Unido.

Ele conta: *“Falaram para mim que Becontree era a favela de Londres. Olhei na internet e vi uns prédios uniformes, todos muito parecidos. A realidade da pobreza deles é distinta da nossa. O pobre lá tem mais recursos”*.

Mas AF nota que existem, também, muitas semelhanças: *“As realidades são distintas até certo ponto”*. E explica:

*Fui apresentar a forma como a gente se apropria da imagem para contar uma versão diferente da que é disseminada na mídia sobre a Maré e outros espaços favelados do Rio e do Brasil. E soube que as práticas de dominação lá são muito parecidas: também é dito para o cara de Becontree que ele mora num lugar horrível, que não tem direito de circular na cidade, a grande Londres. Becontree é a periferia da periferia.*

A partir das observações dos traços em comum, AF Rodrigues foi construindo a dinâmica de trabalho, aplicando a perspectiva empregada no *Imagens do Povo*: fotografar o familiar. E começou logo na primeira semana, numa das visitas que realizou para divulgar o workshop, quando fez uma saída fotográfica com alunos de fotografia de uma faculdade local e, no final desta, realizou uma mostra relâmpago dos resultados. Tudo foi feito no mesmo dia. Antes de saírem para fotografar, AF apresentou o briefing da proposta: *“Falei: ‘Vocês passam por aqui todos os dias e deixam de perceber os detalhes. Então esse momento é para a gente observar e entender que existe uma imagem interessante aqui’”*. O processo de construção da exposição também foi nos moldes do *Imagens do Povo*:

*A gente não fez nada diferente do que se faz lá: teve um papo inicial, todos falaram, depois saímos para fotografar, eles perguntaram e eu perguntei, porque não conhecia o lugar. Depois, não poderia ser diferente: construímos a montagem da exposição coletivamente. Eu poderia ter simplesmente pendurado as fotos na parede, mas nós estávamos aprendendo juntos. Assim, montamos uma linha cronológica de acontecimentos, tentando criar uma historinha. Depois, perguntei qual seria o nome da exposição. Ninguém falava, todo mundo tímido. Perguntei: “Quanto tempo ficamos fotografando?”. “40 minutos”, responderam. “Beleza, o título vai ser ‘40 minutos em Becontree’”.*

Desde esse primeiro momento, a grande diferença de recursos e infraestrutura de uma instituição acadêmica situada na periferia londrina e as existentes no contexto da Maré e outros territórios populares do Rio de Janeiro deixaram AF surpreso e assombrado:

*“Quando cheguei lá, perguntei: “Isso aqui é uma faculdade ruim?” A parada parecia futurismo, era tudo colorido, tinha laboratório disso, daquilo, tudo! Paredes de vidro, você passava no corredor e via a galera nas salas estudando ou trabalhando. Era surreal. Tinha estúdio, com fundo infinito de três metros de altura, com mais dois metros para dentro, pé direito gigantesco para colocar luzes. Tinha uma sala de estudo gigante, com várias baias, vários Mac’s gigantes, de 27 polegadas, para quem tivesse que fazer trabalho ou pesquisa, conectados com duas impressoras HP gigantes para fazer cópias de um metro e pouco, com papel fotográfico, tudo com internet, tudo fantástico. E ainda tinha outra sala, uma galeria para expor o trabalho. E essa era a faculdade para a galera de Becontree, os que lá eles consideram como pobres coitados.*

Se, no entanto, por um lado, a experiência inicial deixou evidente que a infraestrutura não seria uma dificuldade para a realização do trabalho, por outro, a adesão da comunidade à proposta – de se deixar fotografar e realizar a exposição com imagens feitas nos quintais, jardins e espaços abertos da região – não foi tão bem recebida. AF atribui essa resistência a uma questão cultural: *“Quando a proposta foi apresentada à comunidade, houve alguma dificuldade dela ser acolhida por eles. Aí, o desafio passou a ser: como fazer com que as pessoas se interessem pela proposta?”* Essa resistência chama a atenção de AF, que destaca as nuances que percebeu entre as diversas comunidades de Becontree – a comunidade negra, a galera latina, a galera muçulmana. Explica: *“No Brasil, se eu chegar com uma câmera em um espaço popular, as pessoas podem até ficar meio cabreiras, mas vão se aproximar. Lá, não. É aquela coisa: ‘Quem é esse cara? Nem parece um inglês, está mais para marroquino, ou colombiano’”*.

E a resistência foi tal que a proposta inicial precisou ser adequada. AF relata:

*A ideia era escolher umas locações, conversar com os donos dos quintais, do jardinzinho das casas, jogar um painel e espalhar as fotos por toda Becontree. Assim, por onde alguém andasse, a pé, de ônibus ou de carro, veria uma obra de um artista local. Só que as pessoas eram meio fechadas e isso não foi possível. Essa dificuldade de adesão só não foi um problema maior porque conseguimos resolver na “capoeira”, no jogo de cintura. A biblioteca, local que concentra a comunidade e é um ponto de referência e encontro da juventude, estava disponível e resolvemos fazer a mostra ali mesmo.*

Essa não foi a única ideia de que AF precisou abrir mão. Antes de iniciar o trabalho, tinha pensado em propor saídas fotográficas com a turma também para fora de Becontree. Ele justifica, dando o exemplo do trabalho que realiza no Brasil: *“Faço um trabalho dentro da Maré, mas, se fico só na Maré, reproduzo uma política de confinamento. Por isso minha ideia era que o trabalho revelasse qual o olhar de Becontree para a grande Londres. Mas não pude realizá-la porque o projeto para o qual fui convidado previa que o campo fosse restrito a Becontree. E, como tivemos que ganhar a adesão do público, fizemos o que já estava combinado”*.

Os alunos do workshop eram de origens e idades variadas e alguns aproveitaram para dar continuidade a ideias fotográficas que já tinham, sem que tivessem tido oportunidade de desenvolvê-las anteriormente. AF Rodrigues, com sua experiência, pôde dar uma grande contribuição para a realização do trabalho fotográfico, discutindo ideias, formatos e questões

técnicas. Mas, para isso, precisou enfrentar outra ordem de obstáculo, que dificultou de forma considerável sua comunicação com a turma: a falta de domínio do idioma.

*“Você se depara com a situação de querer aproveitar as coisas na sua plenitude e não consegue, porque não fala a língua. É cruel. Eu não tinha nenhum problema em pegar o metrô no meu horário livre e ir para algum canto, mas ficava receoso. Eu ia, mas quando chegava no museu, por exemplo, diante de uma obra de não sei quantos mil anos atrás, não conseguia ler o que estava escrito para aproveitar melhor a história”,* relata.

AF menciona ainda um aspecto que considerou importante para o resultado do intercâmbio: sua localização espacial na cidade e a possibilidade de conviver com a comunidade onde se realiza o trabalho. No início da temporada, ele ficou hospedado na região central de Londres e ia diariamente para Becontree, utilizando transporte coletivo. Segundo conta, *“era maneiro estar numa região de classe média, mas, como o trabalho era na periferia, eu queria estar na periferia. Acordar, se eu quisesse dar um rolê de manhã naquelas ruas próximas, para não me perder, já que quase todas as ruas eram iguais, seria ótimo. Mas como o transporte lá funciona e o ônibus e metrô chegam na hora, acabou dando certo”*. Mais adiante ele se mudou para Becontree e pôde ter a experiência de viver naquela periferia: *“Becontree é grande pra cacete, só que não tem nada, é um dormitório. A rua principal tem o mercado, a estação, a biblioteca, um comércio, um pub. O resto é só casa. Aquilo ali foi projetado depois da guerra para as pessoas trabalharem, voltarem para dormir e ficar no pêndulo, né?”*.

Ao comparar Becontree com bairros-dormitório do Rio, AF Rodrigues percebe uma grande diferença entre as duas periferias, para além do menor poder aquisitivo que geralmente caracteriza quem mora nesses locais:

*Acho que a questão climática influencia: lá não tem como ficar na rua o tempo todo. As pessoas ficam mais entocadas do que a gente. Elas são mais fechadas. No Brasil não tem como ficar em casa. Nosso problema é diferente: a gente sempre foi educado para mendigar, entendeu? Então, qualquer coisa que aparece, o pobre está receptivo. Lá, não. A pobreza é entendida pelo Estado de uma forma diferente, a educação é diferente da nossa. Então, isso influi no comportamento social, nas relações sociais que os moradores das periferias de lá têm entre eles e com os estrangeiros.*

Analisando seu período de intercâmbio em Londres, AF Rodrigues avalia que teve uma experiência produtiva e transformadora. *“Acho que foi uma vivência de troca, sim. Aprendi muito”*, diz, destacando ainda outro aspecto relevante: a possibilidade de confrontar realidades.

*“Quando eu ia nos museus, como, por exemplo o de Ciências Naturais, que é muito interativo, vendo aquelas crianças tendo acesso àquele tipo de espaço, de informação, de vivência, que o pobre brasileiro não tem, pensei: isso tinha que ser para todo mundo. Aí me vêm aquelas questões da meritocracia. Que meritocracia é essa? Não tem como dizer que uma criança com essas possibilidades de acesso à informação e à cultura tem as mesmas chances do que o Dudu, morador da rua Jorge Luís, na Maré, cujo pai trabalha o dia inteiro e a mãe também. Aqui no Brasil, pegam uns casos específicos e únicos, como o do rapaz que estava no lixão, pegava os livros e se formou, e querem generalizar. Você vê como é um país de primeiro mundo e como é a pobreza do primeiro mundo e percebe que toda pobreza é cruel, mas que há diferenças importantes. Aí, nesse sentido, quando você viaja, ganha capital de conhecimento, se instrumentaliza, querendo ou não, para as suas lutas pessoais. Penso assim”.*



ADDITIONAL

SUBJECTS

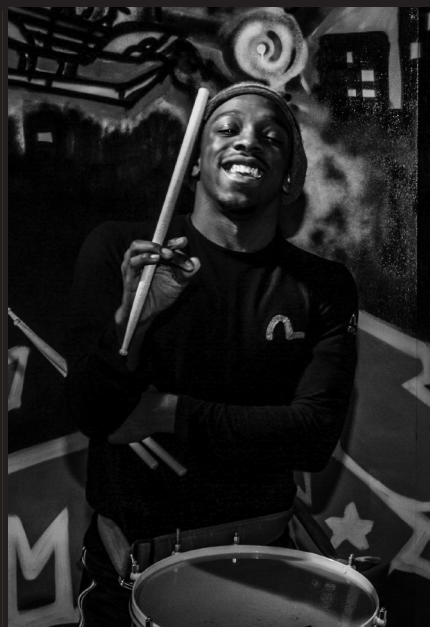
EXC

**MÚSICA E METODOLOGIA:  
EXPERIÊNCIAS DE INTERCÂMBIO EM EDUCAÇÃO  
ARTÍSTICA ENTRE SÃO PAULO E GATESHEAD**

ILANA STROZENBERG, ANA CLAUDIA SOUZA E ANDRÉ PIZA

**EXCHANGE**

**DRAL**



# APRESENTAÇÃO

Este capítulo aborda o modo como dois importantes programas de ensino de música do Reino Unido e do Brasil desenvolvem uma forte parceria voltada para o aprimoramento de suas metodologias de trabalho.

O programa educacional Learning and Participation, realizado pelo Sage Gateshead, um moderníssimo espaço dedicado à música, localizado no Nordeste da Inglaterra, e o Guri Santa Marcelina, que atua na capital e região metropolitana do estado de São Paulo, têm como objetivo comum a democratização do acesso ao aprendizado de música. Situados em contextos sociais e culturais muito diversos, entretanto, seu público-alvo apresenta características bastante específicas. Enquanto o programa britânico pretende atender à maior diversidade possível de moradores das comunidades no seu entorno, o projeto brasileiro está inserido numa iniciativa da Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo que, embora também atenda a todos os públicos, prioriza a inclusão social de crianças e jovens moradores das periferias da sua capital. Para atender às necessidades desses diferentes públicos, as organizações gestoras desses projetos desenvolveram estratégias pedagógicas próprias, tanto do ponto de vista do ensino das habilidades musicais quanto dos modos de implementar sua pedagogia social.

Longe de ser um obstáculo, entretanto, é justamente essa diferença, aliada a uma forte sintonia na percepção do papel da música na formação individual e na transformação social, que fez com que as trocas de conhecimento e práticas entre os dois projetos se configurassem como um diálogo de aprendizado mútuo

No estudo desse intercâmbio, dentro do qual visitamos os dois projetos e entrevistamos diversos membros de suas equipes, um aspecto se destaca com grande evidência: a centralidade do mediador, personagem que desempenha o múltiplo papel de dinamizar o circuito de trocas entre as organizações, estimular as interações entre seus participantes e colaborar com os gestores no direcionamento e sistematização dos resultados. Citada nos depoimentos de todos os nossos entrevistados, Katherine Zeserson – musicista, pensadora e ativista das artes e da cultura –, responsável pela concepção e implementação do programa de Gateshead, onde foi Diretora de Aprendizado e Participação até 2015, é, sem dúvida, esse personagem. Segundo Giuliana Fonzoni, gestora do Guri Santa Marcelina, a própria ideia de realizar o intercâmbio surgiu a partir de seu

encontro com Katherine, quando veio ao Brasil participar do Primeiro Congresso Internacional da ISPA – International Society for the Performing Arts,<sup>1</sup> realizado em São Paulo. Pouco depois, convencidas da sintonia e complementariedade entre a filosofia e as práticas de Gateshead e do Guri Santa Marcelina, as duas elaboraram o projeto para o qual obtiveram o apoio do British Council, através do programa Transform.<sup>2</sup> Esse foi o começo de uma parceria de longo prazo, gradualmente construída de forma colaborativa e que continua produzindo impactos mesmo depois de encerrado o projeto de intercâmbio original

O material reunido pela pesquisa começa com a apresentação do Projeto Guri Santa Marcelina e uma discussão da perspectiva de sua equipe sobre a experiência e impactos das trocas com os britânicos. A seguir, uma síntese dos depoimentos da equipe de Sage discute suas percepções sobre a interlocução com os brasileiros. O capítulo fecha com uma entrevista com Katherine Zeserson, figura-chave de todo esse processo de intercâmbio, em que defende uma tese: só o encontro entre diferentes olhares e expressões culturais produz resultados criativos e transformadores. Desde que saiba ouvir e dialogar com as diferenças.

## NOTAS

1. Organização mundial, com sede nos Estados Unidos, que reúne profissionais ligados às artes do espetáculo (teatro, dança e música). Mais informações disponíveis no site <http://www.ispa.org/>
2. Mais informações sobre o Transform disponíveis no endereço <http://transform.britishcouncil.org.br/musica.html>

# RIGOR, TÉCNICA E JOGO DE CINTURA

## O GURI SANTA MARCELINA ENCONTRA SAGE GATESHEAD

Iniciado em 1995, pelo Governo do Estado de São Paulo, o Projeto Guri abrange todo o estado, sendo administrado por duas organizações distintas, independentes e autônomas. No interior e no litoral, a administração cabe à Associação de Amigos do Guri. Na capital e região metropolitana, a gestão é da Santa Marcelina Cultura, vinculada ao Instituto Santa Marcelina, congregação de irmãs católicas, que administra uma Faculdade e um Hospital, e se transformou em Organização Social de Cultura em 2007. A gestão dos polos Guri Santa Marcelina começou no ano seguinte. No que diz respeito à participação brasileira, os intercâmbios culturais internacionais tratados neste estudo de caso são firmados e geridos pelo Guri Santa Marcelina, que tem 13 mil alunos, distribuídos em 46 polos, como são chamados os espaços onde ocorrem as aulas, e que têm diversos tamanhos, formatos e tipos de funcionamento, espalhados por várias regiões, especialmente nas periferias.

De acordo com suas características e disponibilidade de espaço, cada polo oferece cursos diferentes. As parcerias com os locais que sediam o projeto são estabelecidas por iniciativa do Guri ou demanda do lugar. Entre os 46 polos do Guri Santa Marcelina, 27 são em parceria com a prefeitura e funcionam nos CEUs – Centro Educacional Unificado. Além do Guri, a Santa Marcelina Cultura também é responsável pela gestão da EMESP – Escola de Música do Estado de São Paulo, que tem sede no bairro da Luz, zona central da cidade. Mais de 95% do orçamento do programa vem direto do Estado, e o contrato estabelece metas de captação de recurso. Boa parte das iniciativas artísticas é financiada por mecanismos de incentivo à cultura, como a Lei Rouanet.

Em setembro de 2015 estivemos no Polo São Carlos, na zona leste de São Paulo, a cerca de 30km do Centro. Como é marca do Guri Santa Marcelina, a equipe que nos recebeu era multidisciplinar, integrada pela assistente social Lilian Elvira, supervisora da área social, o professor e músico Jean Paulo Casemiro, supervisor pedagógico, Joice Caruso, monitora, Carlos, agente de apoio, Reginaldo Thimoteo, professor de violino, Ariane Rodrigues, professora de flauta doce, Daniel, professor de clarinete, e Marta Bruno, Coordenadora da Área Social, também presente na primeira conversa com a equipe desta pesquisa, realizada alguns meses antes, na sede da EMESP. Na ocasião, março de 2015, Marta compunha a trinca de entrevistados com Giuliana Frozoni, gestora do programa Guri Santa Marcelina, e Ricardo Apezato, coordenador pedagógico.

Com 358 alunos entre 10 e 18 anos, que têm aulas de música de segunda a sexta pela manhã e à tarde, o Polo São Carlos funciona dentro de um CEU – Centro de Educação Unificada. Os CEUs são escolas públicas construídas pela prefeitura e dotadas de estrutura que, normalmente, inclui prédio com salas de aula, bloco com equipamento cultural e área de lazer, às vezes com piscina, que pode ser usada pelos alunos e a comunidade vizinha. A entrevista foi feita no dia seguinte àquele em que acompanhamos a realização de uma dinâmica da equipe com Katherine Zeserson,<sup>1</sup> que era Diretora de Aprendizagem e Participação do Sage Gateshead durante o período formal do intercâmbio e agora trabalha como consultora independente. A dinâmica, no auditório da EMESP, fez parte da rotina de treinamento e encontros de todos os profissionais do Guri Santa Marcelina – são mais de 300 profissionais, entre agentes de apoio, monitores, professores, assistentes sociais e administrativos.

O Guri Santa Marcelina vem construindo parcerias internacionais cada vez mais profundas, com instituições afins. Uma delas é o Sage Gateshead, considerada a principal instituição de educação musical e inclusão social do Reino Unido e uma das maiores do mundo. Visitamos o Sage Gateshead, ao lado de New Castle, em junho de 2015, também como parte da nossa pesquisa”, explica Ricardo Appezato, coordenador pedagógico do Guri.

### **Possibilidades e limites do intercâmbio**

A metodologia desenvolvida e aplicada pelo Guri Santa Marcelina é um modelo que atrai a atenção dos parceiros interessados não apenas na adoção exclusiva das aulas coletivas – normalmente as escolas de música optam pelas individuais –, mas, sobretudo, pela prática da pedagogia social, uma ousadia inspirada em Paulo Freire,<sup>2</sup> que traz os direitos da criança e do adolescente e a formação do cidadão para o centro dos objetivos da educação musical, levando em conta ainda o contexto familiar e social do aluno.

*“Fizemos um desenho de trabalho estruturado em três eixos: monitoramento de presença, que é olhar como cada criança ou adolescente está dentro do programa; as atividades socioeducativas, trabalho eminentemente coletivo, aplicando pedagogia de direitos, para que eles saibam quais são os direitos que têm; e trabalho coletivo e individual com as famílias”, resume Marta Bruno, Coordenadora da Área Social, com larga experiência em trabalhos orientados para a educação popular, Doutora pela PUC-SP com a tese “Tecendo cidadania no território da educação musical – A experiência do programa Guri Santa Marcelina”. Nas equipes multidisciplinares do Guri, é fundamental o papel dos assistentes sociais, que lidam com questões que podem interferir no rendimento dos alunos na sala de aula. “O pessoal do serviço social trabalha no sentido de auxiliar os alunos – que às vezes não*

*conseguem acompanhar os outros, não conseguem tocar, não têm instrumento, não conseguem comprar –, fazendo o professor entender que aquele aluno tem especificidades que devem ser respeitadas”, explica a assistente social Lilian Elvira, supervisora da área social. “O professor tem o auxílio de um profissional que pode ajudar quando tiver dificuldade com um aluno, em questões não musicais, que interferem no comportamento. Vamos dizer que é um certo luxo trabalhar dessa maneira. Luxo, não: é importante, uma necessidade”, diz a monitora Joice Caruso.*

*“A gente sabia que não existia esse professor que a gente queria, então, temos um investimento grande de tempo e recurso financeiro para a formação”, explica Giuliana Frozoni, gestora do programa Guri Santa Marcelina. Marta Bruno também comenta a questão dos professores:*

*Os músicos são muito bons, e não necessariamente são professores, ou nunca foram professores. A maior parte deles é bastante jovem e hoje muitos estão fazendo licenciatura em música. Para nós, é melhor eles saberem muito de música e a gente trabalhar a questão da formação, que é permanente. Nesse campo, ao longo desses oito anos, já trouxemos muita gente para falar para os professores para, quebrar paradigmas, fazer provocações significativas, sacudir, tirá-los do lugar.*

Uma dessas formações foi com Katherine Zeserson, que trabalhou diretamente nos polos. *“Começamos a trabalhar de uma forma e foi se configurando de outra, conforme o programa foi crescendo”, conta Giuliana, que enumera as muitas contribuições do intercâmbio com o Sage:*

*Meu foco primeiro foi música vocal, porque eles têm essa tradição e a gente, não. Mas a parceria foi muito além e a música vocal acabou virando uma coisinha. Para mim, do ponto de vista da gestão, do aprendizado para a cultura institucional, ver como eles trabalham no Sage foi muito importante. Em Gateshead eles têm um baita prédio, uma baita estrutura, diferente de nós. Mas são descentralizados: a grande parte do trabalho não está dentro daquele prédio. Eles estão nos asilos, creches, abrigos, escolas regulares, parcerias no nordeste da Inglaterra todo. E também a coisa do planejamento, que nós não temos muito no Brasil, e eles são bastante rigorosos.*

O feedback dos britânicos vem contribuindo para a avaliação do próprio trabalho pelos brasileiros. Giuliana Fronzoni avalia:

*A parceria também teve esse papel de alguém olhando e falando sobre o que estamos fazendo. Para mim, esse espelhamento tem sido muito importante. Alguém que te olha e vai botando luz em coisas que a gente talvez não tivesse se atentando. Além da parte musical, a nossa maneira de operar a gestão, de planejamento, mudou completamente. Houve um investimento, até para entender que papel é o nosso. Isso, para mim, foi completamente diferente.*

### **Trocas culturais: a pedagogia social no contexto brasileiro e britânico**

Intercâmbio cultural não é uma novidade para o Projeto Guri Santa Marcelina, acostumado a enviar para o mundo e receber em São Paulo músicos de várias escolas – de Nova York, Amsterdam, Paris, além de Gateshead. O intercâmbio estabelecido com o Sage foi iniciado pouco tempo depois que Giuliana conheceu Katherine Zeserson, que estava pela primeira vez no país, participando da 1ª edição no Brasil do Congresso Internacional da ISPA – International Society for the Performing Arts, organização mundial, com sede nos Estados Unidos, que reúne profissionais ligados às artes do espetáculo (teatro, dança e música). Nessa viagem, por sugestão de Claudia Toni, então assessora de música da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, Katherine foi conhecer o Guri. *“Quando ela percebeu o nosso modo de operar, não parou por um minuto. No ano seguinte, já veio com quatro professores”,* conta Marta Bruno. *“No início, a gente não sabia muito bem o que ia fazer. Depois, encontramos recursos e começamos a fazer as visitas lá e cá. Ser uma parceria construída de forma gradativa foi muito importante”,* diz Giuliana.

O que diferencia o intercâmbio com os britânicos é o formato: com o Sage Gateshead, a troca é entre professores e gestores sobre a metodologia de ensino da música, com especial interesse pela aplicação, no Guri, ao longo de todo o processo, da pedagogia social. *“Desde o primeiro momento, este é um grande ponto de interesse deles para conosco. Toda a nossa atividade pedagógica é coletiva. Acho que eles têm particular interesse sobre isso, que a gente tem muito vivo no Brasil”,* diz Giuliana.

O trabalho singular da pedagogia social, que combina educação musical e trabalho social, estreitando a parceria entre professores e assistentes sociais, impressiona. Lilian explica:

*O pedagógico e o social são duas áreas que coexistem e trabalham juntas. Elas formam o programa, que é uma escola de educação musical, com um norteador que é a educação sóciopedagógica. Isso não é fácil. Na nossa formação de assistentes sociais, a gente entende*



*que todo mundo – professores, monitores, agentes de apoio – é, sobretudo, um educador. Para entrar no Guri, o professor passa por um processo seletivo muito rígido. Tecnicamente falando, ele é uma sumidade na área musical e agora está numa sala de aula com crianças que estão fazendo música, mas não sabem se querem ser músicos. É um choque muito grande para esse professor, que passou de quatro a seis horas estudando diariamente, se dedicando à vida profissional, e que vai dar aula para uma criança que às vezes não aparece, às vezes vem e não quer fazer atividade, às vezes falta dois meses e o assistente social fala que o aluno voltou e vai fazer aula de novo... Hoje, a gente tem muito menos problemas, porque a nossa contratação de professores agora não é só técnica: também fazemos uma entrevista e falamos desses alunos e situações. E tem as capacitações, as conversas, a formação permanente.*

O professor e músico Jean Paulo Casemiro, supervisor pedagógico, completa:

*A gente oferece ensino de música para todos que tiverem vontade, independente de serem músicos ou quererem entrar numa escola profissionalizante. Os alunos que querem seguir a carreira – e a gente tem vários que entram em boas escolas, universidades, vão estudar fora do país – a gente dá um suporte também, encaminhando para as escolas no momento certo. E os outros, que não vão seguir essa área, a gente trabalha com essa questão de transformação de pessoas. O aluno tem direito de fazer uma boa aula de instrumento com um bom professor, na região que ele mora, com todas as matérias que eles precisam fazer porque fazem parte da formação musical, assim como ler partitura. Como um programa pedagógico-musical completo, a gente trabalha todas essas questões.*

A capacidade de o aluno do Guri fazer leitura da partitura musical, após alguns ciclos de estudo, é um ponto que os profissionais do programa destacam. Para eles, isso demonstra a qualidade da formação musical que é oferecida. “O que a gente via sempre nos projetos sociais é que os alunos passavam oito, dez anos no projeto, mas não eram desenvolvidas habilidades que ele precisaria se ele quisesse se tornar músico profissional. Ocupava o tempo, mas ele não aprendia a ler música, não aprendia a parte técnica. E se quisesse se tornar, por exemplo, violinista profissional, não dava mais tempo. Então, essa responsabilidade está com a gente desde o início”, diz Giuliana

## Aprendizagem recíproca: rigor, técnica e jogo de cintura

O contato do Guri com o Sage também fez as equipes de ambos os programas observarem a forma como ensinavam música aos alunos: no Brasil, o método coloca leitura de partitura, assim como a teoria musical, desde o início do programa. No Reino Unido, o ensino é menos rígido, com alunos tocando de ouvido. O intercâmbio entre as duas metodologias fez ambas se modificarem. Jean compara: *“No Sage, eles trabalham muito essa coisa da informalidade, de sentar, cantar, fazer uma música. Eles trabalham por um outro lado, que a gente acha super importante também. São formações diferentes. Acho que para ambos é muito importante essa interação”*, diz. *“É uma situação de buscar um equilíbrio. Também não dá para ser tão solto, porque tem aquelas pessoas que querem se tornar musicistas. É encontrar um jeito que possa atender esses dois públicos”*, reflete Marta.

Tornada parte de um projeto de intercâmbio realizado dentro da plataforma UK-Brasil Transform,<sup>3</sup> a primeira etapa da parceria entre o Guri e o Sage foi realizada em 2011, quando quatro professores ingleses, além de Katherine Zeserson, chegaram para uma temporada de duas semanas em São Paulo, oferecendo workshops e trabalhando com os corais infantil e juvenil. Em 2012 foi a vez de os profissionais do Guri irem a Gateshead para uma estadia de igual período. Além disso, no mesmo ano, cinco alunos do Coral Infanto-Juvenil do Guri foram a Londres representar o Brasil no projeto do coro internacional Youth Music Voices, parte das Olimpíadas Culturais de Londres 2012, e outros dois alunos participaram do projeto de intercâmbio com escolas inglesas, o Internacional Voices.

Na segunda vinda do Sage a São Paulo, em 2013, a parceria foi ampliada. *“Além dos workshops e trabalhos nos polos, a gente quis falar um pouco de música folclórica, uma realidade que encontramos muito forte na cultura do nordeste da Inglaterra”*, relata Giuliana. Também experimentaram no Brasil um trabalho que viram em Gateshead, com crianças menores de cinco anos, bebês e mulheres grávidas. Nesta temporada, um dos professores do Sage foi regente convidado no coral juvenil, com repertório renascentista inglês. *“Foi um salto técnico”*, conta Giuliana, que preparou o coral para o colega britânico. No mesmo ano, começaram um trabalho ainda mais integrado, de *co-teaching*: o professor brasileiro e o inglês preparam e dão juntos a aula para os alunos, tanto em São Paulo quanto em Gateshead. *“Foi muito efetivo, lá e aqui”*, diz Giuliana.

Em 2014, Katherine Zeserson ficou por um período mais longo no Brasil, numa residência artística que durou de julho a outubro. Na temporada, deu aula regularmente num polo, trabalhando diretamente com a equipe do Guri, o staff interno, a área de gestão, além de visitar outras instituições. *“Foi um trabalho muito importante. Eles também entenderam o que a gente falava sobre pedagogia*

*social, depois desses três anos de trabalho em conjunto. É um negócio que não aparece, mas, se não existisse, todo o resto estava desmoronado”, diz Giuliana. Em 2015, a convite da Secretaria Estadual de Cultura de São Paulo, Katherine voltou ao Brasil para uma série de trabalhos com gestores de instituições brasileiras que desenvolvem trabalho semelhantes – na área de educação musical, especialmente em regiões periféricas da cidade –, mas que não atuavam em conjunto. Também deu aula para os alunos e fez treinamento com a equipe do projeto Guri Santa Marcelina. Marta Bruno quer avançar na troca de experiência e tem especial interesse na forma como o Sage lida com os alunos com deficiência. “Eles trazem uma proposta de aprofundamento, e a gente tem aprendido bastante nesse sentido”, diz.*

### **Aulas coletivas e heterogêneas: interesse bilateral**

Gratuitas, no método do Guri, as aulas são sempre em grupo. A comparação das aulas coletivas com as individuais é um tema da maior importância nos intercâmbios, e diz muito também da realidade econômica dos alunos. Embora não haja recorte de renda para aceitar inscrições, em vista da localização da maior parte dos polos, concentrados nas regiões leste e sul, de maior vulnerabilidade econômica e social, é grande a quantidade de famílias de baixa renda beneficiadas pelo programa. “A gente atende todos os públicos”, diz Marta. E Lilian explica:

*O Guri não é para as crianças pobrezinhas ou da periferia. É para crianças e adolescentes. E a gente trabalha com perspectivas de direitos. Como nós estamos em regiões periféricas e de difícil acesso, nosso público é formado, na grande maioria, por crianças da periferia. Mas nos polos que têm poder aquisitivo mais alto – como Brooklyn, Dutra, Júlio Prestes – há crianças que vão com a babá, motorista, viajam para o exterior, têm aulas de balé, de equitação, tênis.*

Além de coletivas, outra característica é que as aulas do Guri são heterogêneas. Ricardo Apezato explica:

*No início, quando começou o programa, o aluno entraria numa aula homogênea. Só que a gente percebeu que muitos jovens tinham uma fase de experimentação. Justamente por isso a gente fez uma sessão maior, com aulas heterogêneas, em que ele conhece vários instrumentos – sopros, madeiras, metais, cordas. A partir do segundo ano, o aluno já conhece as famílias de instrumentos. E aí vai ter aulas homogêneas, em turmas pequenas. Mas a ideia é não perder a prática.*

*Por isso, mantemos aula dos grupos maiores. É muito importante ir trabalhando esse contraponto: tem que ter aula homogênea, mas tem que ter um grupo maior fazendo com outros instrumentos, de forma que ao mesmo tempo o aluno seja integrado num grupo grande, sabendo trabalhar outros elementos importantes na formação.*

Além da metodologia adotada pelo Guri, a característica dos alunos também chama atenção dos estrangeiros, que se impressionam com a vontade que as crianças têm de aprender, com a assiduidade e o interesse nas aulas.

*“Isso parece comum, mas não é”, explica Giuliana.*

## **NOTAS**

1. Como Diretora de Aprendizagem e Participação (Director of Learning and Participation), Katherine Zeserson dirigia o programa de intercâmbio por parte do Sage Gateshead, durante o projeto.
2. Um dos mais importantes educadores brasileiros, autor de livros como *Educação como prática da liberdade* (1967), *Pedagogia do oprimido* (1968), *Cartas à Guiné-Bissau* (1975), *Pedagogia da esperança* (1992), *À sombra desta mangueira* (1995) e *Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa* (1997). <http://www.paulofreire.org/paulo-freire-patrono-da-educacao-brasileira>
3. Transform é o programa multidisciplinar de intercâmbio cultural promovido pelo British Council Brazil.

# PEDAGOGIA SOCIAL, FLEXIBILIDADE E TRANSPARÊNCIA

## SAGE GATESHEAD ENCONTRA GURI SANTA MARCELINA

Sage Gateshead é uma instituição sediada no nordeste da Inglaterra, reconhecida internacionalmente pelo seu programa nas áreas de educação e apresentação musical. Projetado por Norman Foster, o prédio abriu suas portas em 2004 como parte de um projeto mais amplo de regeneração das margens do rio Tyne, em Gateshead. O prédio contém três espaços principais para apresentações, sendo o maior deles uma sala de concertos para 1.650 pessoas. Recebendo aproximadamente meio milhão de pessoas a cada ano, Sage emprega mais de 500 profissionais, considerando-se todos os seus programas.

Sua ampla gama de cursos, workshops e eventos cobre todas as idades em uma grande variedade de gêneros, formatos musicais, instrumentos, repertórios e níveis de habilidades. Os participantes encontram atividades desde a mais tenra idade até cursos de nível superior, educação continuada e desenvolvimento profissional. Embora o centro ofereça eventos e cursos para milhares de pessoas, a maior parte de suas atividades ocorre nas comunidades localizadas em toda a região. Uma de suas principais linhas de trabalho conecta escolas que pagam o centro para fornecer localmente programas de ensino musical.

### **A construção do intercâmbio**

O intercâmbio envolveu muitos dos profissionais do Sage diretamente e muitos mais indiretamente. Formalmente, o projeto foi encerrado, mas muitos dos envolvidos continuaram em contato uns com os outros desde então. Três deles, que vêm de diferentes especialidades e estiveram envolvidos em diferentes momentos do projeto, são Kathryn Davidson (Folk Strand Leader; responsável pelo programa de repertório popular tradicional), que participou desde o começo e fez três visitas a São Paulo; Edward Milner (Head of Music Learning; responsável pelos programas educacionais), que temporariamente também assumiu muitas das responsabilidades de Katherine Zeserson;<sup>1</sup> e Pauline Brandon, que é a líder do In Harmony, um projeto de orquestra jovem imersivo, agora<sup>2</sup> em seu terceiro ano, e engajando cerca de 450 crianças e jovens das escolas da região. Os participantes do In Harmony têm de 3 a 14 anos e fazem 4,5 horas semanais de treinamento musical durante o horário escolar. Além disso, em certos momentos se juntam para tocar com o grupo mais amplo.

Como especialistas em áreas diferentes, eles engajaram-se em diferentes atividades de intercâmbio. Brandon concentrou-se em pedagogia de cordas, Davidson em tradições da música folclórica britânica e Milner em sua expertise na condução de corais jovens.

É claro para eles que o intercâmbio foi construído como um projeto de pesquisa no qual suas investigações pessoais eram parte de uma jornada mais ampla de descobrimento. O projeto foi baseado na ideia de coaprendizagem, e as atividades foram planejadas para produzirem oportunidades para se observar, questionar e refletir sobre as práticas uns dos outros. Logo, o intercâmbio não começou com um conjunto de objetivos de aprendizagem claros e definidos, mas com alguns poucos objetivos iniciais e atividades programadas. Katherine Zeserson, que liderou o intercâmbio pelo Sage Gateshead, encorajou sua equipe a manter diários pessoais nos quais deveriam registrar o que vissem, o que esperavam ver no dia seguinte, e quais questões emergiam da experiência. Especialmente no primeiro ano, essas reflexões individuais foram cruciais para informar como o intercâmbio progredia. As atividades, em geral, se deram na forma de observações de aulas (seguidas por discussões focadas), projetos curtos resultando em apresentações (por exemplo, duas semanas de ensaio, seguidas de apresentação de canções folclóricas britânicas com coral de crianças e jovens brasileiros) e o eventual momento em que eles criavam, improvisavam e tocavam juntos.

Kathryn Davidson nos conta como encontrou seu caminho individual de investigação e o que a motivou enquanto aprendia sobre o Projeto Guri:

*Eu acho que o estabelecimento de objetivos surgiu do próprio projeto na medida em que ele se desenvolvia, porque, no primeiro ano, quando fomos a São Paulo [...], para mim foi um processo de juntar informações. Eu não tinha ideia do que esperar, porque eu nunca tinha estado lá antes. E não havia nenhuma história que tivesse sido trazida para nós de outras visitas – então, quando Pauline foi [na segunda visita], nós a atualizamos sobre como tinham sido os anos anteriores. Aquele primeiro ano foi muito assim: no local, o que nós vemos? O que nós fazemos? Como nós trabalhamos juntos, como músicos? O que aprendemos uns com os outros? E então fomos trabalhando com pessoas como Marta,<sup>3</sup> conversando com ela. Marta, aliás, usava a instigante expressão “educação musical holística”. Era “educação holística”. E ela tratava o jovem como uma pessoa integral, não apenas como um músico. Isso despertou algumas coisas em nós. Então, quando o Guri voltou para cá, nós tivemos um seminário sobre o que seria educação musical democrática. Nós não sabemos a resposta*

*para essa questão. Ela é vasta, e na verdade não estou certa de que, um dia, iremos respondê-la. E talvez respondê-la possa interromper o processo democrático.*

Ao descrever retrospectivamente a estrutura do intercâmbio, ela o compara à estrutura de uma série de TV.

*E eu penso que ao longo dos anos eu comecei a descrever a estrutura do projeto de formas diferentes [...]. Você tem um enredo que atravessa todo o projeto, mas então você tem uma série de arcos... E eu acho que nós tivemos arcos de intercâmbio. Então nós tivemos um tipo de intercâmbio musical, coisas técnicas, prática, repertório... Tudo isso está acontecendo cada vez que você vê alguém trabalhando – e você tem aquele diálogo. Mas então, acima de tudo, está a prática reflexiva, a pedagogia social e “o que é a educação musical democrática”. Para mim, acho que essas são as três questões principais.*

Como diz Davidson, Pauline Brandon teve uma experiência mais focada desde o início e, embora o elemento social da prática do Projeto Guri seja onipresente em cada relato da experiência, os objetivos claros que ela possuía desde o começo parecem ser a razão pela qual ela aponta as metodologias que observou e praticou em São Paulo como os elementos mais valiosos do intercâmbio:

*Os métodos de ensinar [foram mais valiosos]. Isso me lembrou de coisas que eu não usava já há um bom tempo, que voltei a usar desde o meu retorno. Compartilhar repertório que, de novo, eu usei desde então. Trocamos também muitas metodologias uns com os outros. Passei muito tempo observando a prática pedagógica, formações de conjuntos e como eles trabalham. E eles passaram metade de um dia aqui, em que eu mostrei como nós apresentamos as crianças à música. O que realmente funcionou para mim foi ver uma pedagogia de cordas muito específica, e ver como algumas de suas formações de conjuntos funcionavam. Eles geralmente ensinam num contexto de sala de aula. Embora seja como uma aula individual, todas as demais crianças estão assistindo àquela lição individual. E há um grupo variado de idade e de backgrounds [...].*

A diversidade de *backgrounds* e idades nas aulas do Projeto Guri foi particularmente marcante para Brandon. Ela se pergunta se essa diversidade se deve à cultura local, que permitiria aos alunos trabalharem juntos em meio às suas diferenças.

*Eu sempre me deparei com o limite de [idade]. Se estou tentando juntar um grupo de violinos em uma classe, eu evitaria colocar um garoto de 18 anos com uma garota de oito anos, mas no Brasil isso não acontece. Porque o garoto de 18 anos havia decidido que queria aprender violino na semana passada, e a garota de oito anos havia acabado de começar, eles estavam no mesmo grupo. E isso não era um problema. Não sei se isso era uma coisa cultural, suspeito que era, porque o que eu vi era apoio e amizade extrema entre as crianças. E respeito pela equipe e respeito uns pelos outros. E o que eu levei comigo disso foi principalmente “como eu posso criar esse tipo de atmosfera ao trabalhar com as crianças com as quais eu trabalho?” De forma que eles respeitem uns aos outros e apoiem uns aos outros, não vendo esses limites. Isso foi muito, muito, valioso para mim, porque sempre há desafios em como montar nosso projeto In Harmony. No momento lecionamos para um grupo de dois a três. São coisas como essas que eu vi e testemunhei que realmente funcionaram no intercâmbio. E eles estão avaliando como eu posso usar isso em nosso projeto.*

## **O papel dos jovens participantes**

Embora o intercâmbio fosse focado nas metodologias de prática e ensino, em boa parte do tempo os participantes observaram seus colegas dando workshops para crianças e jovens. Isso não apenas fez com que o trabalho fosse bastante prático, mas também deu aos jovens participantes a oportunidade de experimentar diferentes modos de aprender, além de compartilhar seu feedback sobre a experiência com os professores. Trabalhar diretamente com os alunos produziu resultados pedagógicos, mas também teve um impacto psicológico e social demonstrado pelo entusiasmo dos alunos e sua disposição em participar das atividades com os professores que tinham vindo do outro lado do oceano. Para Davidson e Brandon, isso exerceu um impacto muito importante no engajamento, que é um dos principais desafios no Reino Unido e no Brasil, onde ambas instituições trabalham com muitas comunidades desprivilegiadas social e economicamente.

## **O modelo de pedagogia social**

Embora Davidson, Brandon e Milner claramente identifiquem que houve aprendizado individual específico em suas áreas de expertise, entender o modelo de pedagogia social conduzido pelo Projeto Guri Santa Marcelina e experimentar um diferente tipo de relação entre professores e alunos (algo



que eles parcialmente atribuem à “cultura brasileira”) é identificado como o principal impacto coletivo do intercâmbio.

Trabalhando em áreas localizadas na periferia, bem como no centro de São Paulo, o Projeto Guri tem uma longa experiência de trabalho com assistentes sociais atuando com músicos/professores. Seu trabalho é integrado às atividades musicais e, metodologicamente, é inspirado pela pedagogia social de Paulo Freire. Em uma das visitas do Projeto Guri ao Reino Unido, foi apresentado um seminário sobre pedagogia social não apenas para a equipe do Sage, como também para alguns dos professores das escolas envolvidas no projeto In Harmony. Brandon nos diz que: *“A pedagogia social precisa ser muito forte no projeto no qual estou trabalhando, porque as crianças têm um histórico de muita privação. E eles [a equipe do Projeto Guri] possuem um conhecimento tão profundo por causa do trabalho com assistentes sociais e dessa conexão [com os professores]. Eu levei muito disso para o Reino Unido.”* Ela agora está tentando integrar assistentes sociais em seu projeto.

### **Transformações por meio de mudanças no relacionamento professor-aluno**

O seminário de pedagogia social e o intercâmbio de técnicas de ensino são considerados uma parte muito valiosa do projeto. Entretanto, ter contato direto com os participantes em seu próprio contexto de aprendizado também capacitou Milner a transformar sua prática. Quando ele iniciou o trabalho com um grupo de jovens, ele soube que os alunos já estavam trabalhando com madrigais que continham letras satíricas, que podem ser consideradas ofensivas, mas os brasileiros não perceberam imediatamente o que elas significavam. O modo como o Projeto Guri gerenciou o problema foi revelador para Milner. Ele esperava que o repertório fosse cancelado ou amenizado, mas a equipe do Projeto Guri decidiu ser transparente com os alunos e explicar todo o conteúdo. Para sua surpresa, todos acharam aquilo muito divertido e a performance teve bom resultado.

A situação gerou um debate sobre a relação professor-aluno que levou Milner a transformar seu modo de mostrar consideração e afeto pelos participantes, especialmente quando ele percebeu, já na metade dos ensaios, que sua abordagem mais distante (e, naturalmente, esperada na Inglaterra) havia se tornado um obstáculo para o desenvolvimento daquele coral brasileiro com o qual ele trabalhava.

Ele é categórico quando perguntado se a experiência mudara alguma coisa no seu trabalho ao voltar para o Reino Unido: *“Ah, sim! O que eu percebi que acontece é que você volta com uma mentalidade completamente diferente.”*

*Você viu o mundo de um modo diferente, e você pode se perceber agindo de um modo diferente, e você vê tudo ao seu redor ligeiramente diferente.”*

No mesmo sentido, a equipe do Projeto Guri o surpreendeu quando decidiu novamente conversar de forma aberta com os alunos, numa ocasião em que a performance deles parecia não avançar e faltava pouco tempo para a apresentação:

*Não me preocupa se a conversa vai sair do controle, saber que podemos apenas sentar e manter uma conversa com crianças e jovens, e só deixar que eles falem, sem me preocupar muito, visto que eles provavelmente encontrarão a direção certa... Eu acho que demorei muito tempo para aprender isso. Não era algo que eu fizesse muito. Sempre tive medo de que, se eu abrisse demais a conversa, esta pudesse se tornar incontrolável.*

Milner acredita que a experiência foi transformadora também no modo como dirige os corais de adultos no Sage, tendo mais transparência e permitindo mais participação dos alunos na elaboração do programa. Davidson também relatou ter mudado sua abordagem em relação à participação dos alunos no programa, que agora se tornou mais poroso e transparente.

Parece haver um entendimento de que o Projeto Guri nutre um certo ambiente, mantido por um relacionamento aberto entre professores, assistentes sociais e participantes, que encoraja a aspiração e, portanto, não restringe os alunos a um certo nível de desenvolvimento. Mencionando o velho assunto da excelência em resultados artísticos versus trabalho participativo (ou objetivos sociais) em projetos artísticos, Milner reconhece que, por nutrirem a aspiração e trabalharem com crianças e jovens de diversas idades e com históricos diversos, o Projeto Guri e o In Harmony conseguem atingir melhores resultados musicais com seus participantes:

*A questão do In Harmony, dos jovens de 18 anos juntos com as crianças de oito anos, e do modo como eles trabalham em São Paulo, é que com frequência não há limite em nossa expectativa [quanto à qualidade resultante]. Essas crianças irão se desenvolver tanto quanto puderem, e nossa expectativa é que caminhem muito longe. Naturalmente, na Grã-Bretanha, o modo como fazemos isso... Nem sempre esperamos isso de nossas crianças e jovens. E em programas realmente de imersão como o In Harmony – simplesmente porque você tem o dia inteiro – você de repente começa a ir muito longe, e então as pessoas ficam surpresas em saber o que elas podem fazer.*

## Possibilidades e desafios de usar diferentes modelos

No momento em que eles reconhecem que o modelo social do Projeto Guri é muito bem-sucedido em atingir excelentes resultados musicais, começa o debate se seria possível (e como) aprender com sua experiência e trabalhar no contexto britânico. Pauline acha que o elemento social que o Projeto Guri traz ao ambiente de aprendizado deveria ser totalmente integrado ao ensino:

*Eu acho que o lado sociopedagógico das coisas é uma ferramenta que deveria ser incluída integralmente em nosso ensino. Ainda mais se você tem crianças que vieram de circunstâncias difíceis, elas têm o direito de aprender e progredir musicalmente tanto quanto forem capazes. E se você tem, como professor, as habilidades para conduzi-las na direção certa, ensiná-las do modo correto e trabalhar um relacionamento com elas no qual elas estejam à vontade para aprender, sair de sua zona de conforto e começar a aprender, você deve fazer isso.*

Edward Milner concorda, mas então traz à tona o tema da disponibilidade de recursos e do financiamento: *“De muitas maneiras, por que a qualidade ou o desenvolvimento deveriam trazer empecilhos à inclusão social? Todos os alunos têm que embarcar em uma jornada, não? Todos têm que progredir. Por que uma coisa iria impactar a outra? Suponho que o único modo pelo qual isso iria impactar seria pelo dinheiro, ou disponibilidade de recursos, ou tempo...”*. Para Davidson, é uma questão de recursos e financiamento porque o apoio dos assistentes sociais poderia ser aplicado a outros contextos, além de projetos para jovens: *“Se eu estivesse construindo um mundo ideal, eu usaria uma boa parte do modelo do Guri [...] porque a idade não importa. E quando eu ensino corais adultos, especialmente pessoas que estão começando a cantar quando adultas, elas precisam ser levadas pela mão quase tanto quanto os jovens precisam, porque elas têm toda aquela bagagem de lhes terem dito que não podiam cantar. E toda a bagagem do “oh, todo o mundo vai olhar para mim quando eu canto, e se minha voz não soar bem?”, “eu tenho problemas mentais”, “eu tenho problemas físicos”, e você iria querer a assistente social lá, ao lado delas também.”* A isso, Pauline acrescenta: *“Trata-se também de reconhecer onde a necessidade está. E de ter certeza de que você usa bem seus recursos”*.

Edward Milner reconhece a complexidade de usar modelos de ensino de música desenvolvidos em outros contextos, especialmente os desafios culturais e burocráticos que esses modelos enfrentariam em uma adaptação direta, mas acha que o intercâmbio deu frutos ao levar mudanças ao Sage. Embora seja difícil replicar as estruturas que o Projeto Guri

estabeleceu, ele viu um modo diferente de trabalhar como resultado do intercâmbio. Embora considere que não tenham ocorrido mudanças radicais em relação ao modelo do Sage, ele reconhece transformações, por exemplo, num dos cursos especializados do Sage:

*Eu realmente posso ver o efeito do In Harmony, e minha visita ao Brasil, e várias coisas... Um tipo de atitude muito mais afetuosa em relação a isso. Porque nós também reestruturamos a liderança artística. Pessoas como [o Líder de Programação] James Craig realmente sabem e entendem todas as crianças que estão tocando instrumentos de corda, ele sabe quando essa família tem um problema, ou ele sabe que esse está perdendo o interesse, ou ele sabe que aquele precisa de um empurrão... De um modo muito diferente.*

### **Teste e avaliação**

Uma avaliação formal do intercâmbio está sendo conduzida de forma independente, mas Davidson reconhece a importância de momentos de reflexão para todos, tanto estruturados durante o programa como em um estágio posterior, quando retornaram a seus países.

Enquanto o intercâmbio teve um impacto positivo claramente percebido em programas e indivíduos (ou sobre os diretamente envolvidos, ou sobre aqueles que aprenderam pelo compartilhamento do aprendizado), Pauline nos lembra novamente dos jovens participantes: *“O trabalho filtrou-se até mesmo às crianças, porque os alunos tinham muita participação em ambos os países. Nós fizemos trabalho participativo e performances para as crianças, e vice-versa”.*

Edward Milner reconhece o impacto e acha que uma avaliação externa seria capaz de capturar e isolar os efeitos do intercâmbio: *“E então você seria capaz de ver também o efeito indireto do intercâmbio. E é como Kathryn Davidson disse antes: pequenos movimentos acabam tendo um grande impacto a longo prazo”.*

### **NOTAS**

1. Uma das fundadoras do Sage Gateshead que dirigiu o intercâmbio com o Projeto Guri pela instituição britânica na posição de Diretora de Aprendizagem e Participação. Zeserson deixou o cargo em 2015 e atualmente trabalha como freelancer em diferentes projetos, alguns deles internacionais. Uma entrevista com Zeserson é publicada a seguir, neste mesmo capítulo.
2. Entrevista feita em 12 de junho de 2015.
3. Marta Bruno, Coordenadora da Área Social do Projeto Guri.

# A HARMONIA É POLIFÔNICA

## ENTREVISTA COM KATHERINE ZESERSON, EX-DIRETORA DE APRENDIZAGEM E PARTICIPAÇÃO DO SAGE GATESHEAD

Katherine Zeserson esteve no Brasil pela primeira em 2009. Era diretora de ensino e participação no Sage Gateshead, e estava no país como convidada do ISPA – International Society for Performing Arts [Sociedade Internacional de Artes Performáticas], que realizava o primeiro congresso na América Latina, em São Paulo. Naquela ocasião conheceu o Guri Santa Marcelina e desde então os vínculos com o Brasil foram ampliados e o intercâmbio, fortalecido. Nesta entrevista, Katherine, agora consultora independente, fala sobre o processo de construção do trabalho de parceria entre a instituição brasileira e a britânica, os desafios, as conquistas, os estranhamentos e os aprendizados de parte a parte.

### **Fale um pouco da sua relação com o Brasil, a aproximação com o Projeto Guri, sua experiência no país.**

Claudia Toni,<sup>1</sup> na época assessora de música da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, foi responsável pela renovação do Programa de Educação Musical do Estado por volta de 2005 ou 2006. Ela é absolutamente genial! Claudia estava presidindo o comitê paulista do congresso da ISPA e me convidou para participar do que eles chamam de “academia”, que acontece em diferentes cidades. Em São Paulo, durou três dias e foi uma capacitação de gestores e líderes culturais emergentes no Brasil, umas 70 ou 80 pessoas de todo o país, líderes profissionais iniciantes. Ela me pediu para vir antes porque queria que eu visitasse uma nova organização, o Projeto Guri, que na época estava mudando para a gestão da Santa Marcelina Cultura, na capital. Ela aventou que talvez eu pudesse ajudar um pouco no que eles estavam fazendo, e também pensou que eu acharia aquilo interessante. Foi como um encontro às cegas: eu nunca tinha ouvido falar, não fazia ideia do que era o Guri, nunca tinha estado na América Latina. Passei três dias tendo uma experiência muito intensa, sendo levada por toda parte e vendo coisas no campo, todos aqueles lugares. Foi incrível, inspirador. E foi logo no início do programa. As coisas eram muito emergentes, estavam longe de serem tão articuladas e bem constituídas como são agora. Havia muitas dificuldades, mas a visão era tão clara e tão forte que eu achei altamente inspirador. Tínhamos acabado de implementar nossos programas no Sage, em 2001. Inauguramos o prédio em 2004, começamos um programa regional e trouxemos o programa para o prédio.

Éramos muito jovens também, todos aproximadamente com a mesma idade, foi realmente ótimo. Então, imediatamente, naquela primeira visita ao Guri, estávamos tendo essa conversa em que dizíamos: “podemos aprender tanto um do outro”, “como podemos fazer isso?”, “como podemos chegar a alguma estrutura que nos ajude a aprender?”. Não sabíamos como isso seria possível, mas falamos para o British Council que queríamos dar continuidade [ao processo]. Todos concordamos em pensar a respeito. Entre 2009 e 2012, conseguimos diferentes formas de nos mantermos conectados. Em 2010, Claudia Toni conseguiu fazer algumas parcerias com várias organizações e eles convidaram a mim e ao diretor geral da Sage Gateshead para vir a São Paulo. No ano seguinte, 2011, eu pude estar aqui, pelo programa de intercâmbio *Pontos de contato*, do People’s Palace Project, com recursos do Ministério da Cultura.

### **Como foi este programa?**

Fiquei três semanas no Brasil, visitando Pontos de Cultura. Passei 10 dias em Vassouras, com um programa muito bonito chamado PIM – Programa Integração pela Música,<sup>2</sup> fazendo trabalho de improvisação e práticas com os educadores. Também fomos para Fortaleza, participar da Teia,<sup>3</sup> encontro de Pontos de Cultura, que foi incrível. Fomos ao Rio, vimos o AfroReggae,<sup>4</sup> o Nós do Morro<sup>5</sup> e vários outros projetos. No final, passei outra semana com as pessoas em São Paulo e fiz mais trabalhos com os professores do Guri.

### **O que achou de tão incrível nesses projetos?**

Nas propostas, há algo sobre autonomia e coletividade, que não é uma concepção *mainstream* no processo sociocultural do Reino Unido, onde as pessoas não falam sobre esses dois conceitos. Havia muitos de nós no Reino Unido muito inspirados pela maneira de pensar de Paulo Freire e Augusto Boal, que eu lia há 30 anos e pensava: “Sim, isso é o que eu quero fazer”. É uma prática muito alternativa e certamente não é adequadamente financiada, porque a nossa estrutura social é muito hierárquica. Posso ver que a estrutura social no Brasil também é, mas há uma dinâmica diferente na maneira com que a hierarquia é desafiada por novas formas de prática e novas formas de comunidade. É muito diferente da situação britânica, que tem 700 anos de poder colonial. Acho que a primeira coisa que me ocorreu ao conhecer esses programas foi: “Uau, que incrível é estar num lugar onde esta prática, que na minha realidade é bem minoritária, é mais difundida e muito mais discutida”. Os educadores aqui falam sobre Paulo Freire. Isso realmente me pegou, me marcou. Também achei incrivelmente fascinantes os modelos e as estratégias

para abordar a prática cultural como forma de remediar a desigualdade social. É uma meta muito precisa. Temos uma grande desigualdade social no Reino Unido, mas todo mundo fica constrangido com isso e ninguém quer falar ou admitir. Então, dizem: "Oh, no Brasil eles são terrivelmente desiguais". Sim, vocês são terrivelmente desiguais, mas nós também somos! No quadro de referência da nossa realidade também temos uma sociedade fenomenalmente desigual, cheia de barreiras invisíveis e não discutimos isso de forma explícita e direta. Então achei maravilhoso ver isso aqui, investimentos significativos (para os nossos padrões) de dinheiro público, na tentativa de usar a cultura para tentar desenvolver uma prática pedagógica que promova excelência artística e desenvolvimento pessoal. É muito inspirador ver tudo isso.

### **E como fizeram para firmar a parceria e fazer o intercâmbio?**

Em 2011 escrevemos um projeto para quatro anos de intercâmbio de ensino-aprendizagem entre nossas instituições, Sage e Guri, e levamos para o British Council. Fomos bem sistemáticos porque sabíamos que estávamos fazendo algo importante e precisávamos ter certeza de que isso fosse documentado de modo eficiente. Escrevemos a proposta, que era basicamente um modelo organizacional de intercâmbio de ensino, com duas visitas por ano. Eu traria as pessoas de educação musical do Sage para São Paulo por um período de duas a três semanas. Seis meses mais tarde, o grupo do Guri Santa Marcelina voltaria para Gateshead por duas ou três semanas, e repetiríamos isso por três anos. Escrevemos essa concepção e a articulamos em torno de uma pergunta central: o que é uma educação musical democrática? Vimos isso como uma questão prioritária e identificamos aspectos particulares que as pessoas da nossa instituição, queriam aprender com nossos pares visitantes: queríamos saber mais sobre pedagogias sociais e sobre como melhor apoiar nossas comunidades. O Guri tem estratégias muito interessantes sobre o que nós chamaríamos de linguagem musical e eles chamaram de iniciação musical. É uma prática que queríamos aprender porque não éramos muito bons nesse aspecto. No Guri, eles queriam desenvolver um núcleo da prática, criatividade e improvisação. E todos nós queríamos identificar como se organiza um programa de educação musical que realmente cumpre seu papel social.

### **Como fizeram para financiar o programa?**

Luiz Coradazzi, Diretor de Artes no British Council Brasil, ficou realmente interessado no projeto que Claudia Toni lhe mostrou e queria muito fazer com que acontecesse. E Cathy Graham, no British Council do Reino Unido,

também tinha o mesmo desejo. Então o projeto ganhou vida e eles conseguiram verba do Transform.<sup>6</sup> A partir daí, foi tudo muito rápido. Pudemos fazer o primeiro e o segundo ano que havíamos planejado. No terceiro ano, fizemos a visita ao Brasil, mas as pessoas não puderam retornar porque tiveram seus orçamentos cortados de forma bastante significativa. A cada visita, propus diários reflexivos para todos os participantes. Todo mundo escreveu, diariamente, sobre “o que me surpreendeu hoje”; “o que me desafiou hoje”; “o que eu vi hoje”; “qual é a minha pergunta para amanhã”. Além disso, tínhamos diferentes tipos de discussões, em forma de seminário, com comunidades mais amplas. Dependendo de onde estávamos no processo, eram com outros educadores sociais, outros parceiros etc. Continuamos retornando para a mesma questão a respeito do que seria uma educação musical democrática, e também formulamos novas perguntas. Foram jornadas incríveis para todos e produzimos um relatório sobre cada visita. Não terminamos o relatório do terceiro ano porque só houve uma visita e ainda não retornamos depois daquela ocasião, mas temos excelentes relatórios dos primeiros dois anos.

Obviamente, o que estava acontecendo era um processo de coconstrução do conhecimento, mas começamos a ver que havia diferentes níveis de aprendizado e de conhecimento sendo coconstruídos. Começamos a ver as complexidades do quadro. Na visita de 2013, as pessoas começaram a me pedir que fizéssemos outras coisas além de atividades musicais, então começamos a entrar em tipos ligeiramente mais amplos de reflexão. E contei com a Marta Bruno<sup>7</sup> para fazer um trabalho muito interessante com nosso pessoal. Nós começamos a pisar fora do espaço musical, sem deixar esse espaço para trás, mas abrindo para questões mais abrangentes. Por exemplo: como pensar melhor? Como nos comportarmos de maneira diferente?

### **Fale um pouco sobre o poder do estranho**

Fiz uma palestra na Alemanha para o TED-X, em Hamburgo, com esse título.<sup>8</sup> O poder do estranho foi uma frase que se tornou muito importante para nós. Num dos relatórios de visita, um dos músicos de Sage havia dito que a experiência de intercâmbio tinha feito com que refletisse sobre como o impacto de ficar indo e vindo entre Brasil e Reino Unido era poderoso. Sentia que, nesse processo, estávamos explorando o poder do estranho. Todos achamos que essa era uma frase muito significativa e começamos a aprofundá-la. Eu havia feito a palestra no TED-X sobre esse tema e depois fiz a mesma coisa no Brasil. Numa das vezes em que estive aqui, a Secretaria de Cultura me consultou sobre se eu poderia ver alguns dos



outros projetos que desenvolvia, como as Fábricas de Cultura, e dar algumas sugestões. Ao atender a esse pedido, percebi que estava diante de quatro organizações, todas atuantes no mesmo campo, que realizavam coisas realmente interessantes, mas que nunca haviam colaborado entre si, nem nas coisas mais simples. Havia uma desconfiança e uma competição tremenda entre elas. E foi aí que tive um *insight* absolutamente forte: eu só podia ver esse fato porque eu era uma estranha. É por isso que os estranhos são úteis, porque eles podem chegar e dizer coisas como “não me importa quem conseguiu o contrato, o que me interessa é porque não estamos ajudando uns aos outros”. A partir daí, convidei todo mundo para se reunir e fazer uma reflexão. Disse: “Vocês não se conhecem, não falam uns com os outros. Estão todos na mesma cidade, fazendo o mesmo trabalho, são todos muito interessantes, então talvez fosse muito bom se falassem uns com os outros. Eu gostaria muito de apresentá-los”. E apresentei todas aquelas pessoas umas às outras. Aquilo foi muito divertido e todos riram de mim. Tentei fazer com que fizessem coisas bem britânicas, como tomar um chá, que se sentassem em pequenos grupos. Eles não aceitaram, mas foi ótimo, um evento muito simpático. A partir dele construímos a proposta da Mesa Redonda, que reúne quatro Organizações Sociais – Amigos do Projeto Guri (APG), Santa Marcelina, Catavento e Poiésis, que, juntas, gerenciam o Fábricas de Cultura.

### **Desde que começou a fazer intercâmbio com o Brasil percebeu mudanças na forma como eles são feitos?**

De uma certa forma, não. Tudo sempre foi em torno de perguntas, nunca se tratou de alguém dizer para alguém como fazer alguma coisa. Sempre se tratou de descobrir as coisas, de ambas as partes: o que podemos descobrir, o que poderíamos perguntar, o que poderíamos ver. Nos diários reflexivos, todo mundo tinha que pensar: “que pergunta vou perguntar amanhã”, ‘sobre o que eu quero saber mais?’. O trabalho sempre foi modelado em termos de descobrir e questionar em conjunto, um intercâmbio muito direto de conhecimentos e habilidades, uns ensinando aos outros. Sempre foi uma plataforma dialógica. Então, nisso, não mudou nada. No conteúdo, houve fluxos e mudanças, e, de fato, músicos que participaram do intercâmbio ainda se comunicam, por Facebook, por exemplo... Há diferentes tipos de dinâmica em curso.

### **Então, outras trocas estão começando a acontecer ...**

Sim. Trocas humanas, ideias, experiências...

## **A maneira como você planeja o seu trabalho tem alguma coisa a ver com o modo como trabalhava no Sage?**

Não acho que faria o que estou fazendo da minha vida profissional se não tivesse vindo para o Brasil. Isso me transformou completamente. Me deu um sentimento de confiança, e de pertencimento em relação aos meus instintos, ao que eu queria fazer no mundo. Trabalhar no Sage Gateshead foi um pouco acidental. Nunca tive a intenção de ter uma carreira em gestão. Sempre fui uma musicista, uma educadora social, uma ativista, uma criadora, uma performista, mas sempre num contexto informal. Dei aulas por um tempo em escolas e universidades, mas realmente não é o meu espaço preferido. Estava trabalhando no Sage Gateshead porque me pediram para ajudar a criar o programa e, tendo ajudado a criá-lo, eles me perguntaram se gostaria de ficar e dirigi-lo. Aceitei e acabei trabalhando lá por 14 anos. Nunca planejei fazer isso, mas foi fantástico ter feito porque agora eu entendo daquilo. Compreendo as dificuldades daquela função, entendo a interface entre gestão, liderança e arte, tenho algo a compartilhar sobre isso. Mas quando eu voltei da minha estadia no Brasil, em 2012, fiquei deprimida por cerca de dois meses. Me sentia meio destituída de alguma forma, como se eu tivesse encontrado alguma coisa e perdido novamente, e isso de fato me afetou emocionalmente. Tinha a ver com a natureza do meu trabalho como diretora de uma grande instituição e como líder de aprendizagem, imagino. Concluí que claramente prefiro esse segundo lado. Foi um momento chocante de reconhecimento quando senti que tinha me afastado para muito longe do que eu queria mais profundamente no mundo. Fiquei mais dois anos na direção do Sage, mas, naquele momento, eu já sabia que sairia em breve. A decisão me libertou completamente.

## **A Katherine que veio ao Brasil era uma pessoa diferente da diretora do Sage?**

É tão interessante que você me faça essa pergunta... Quando cheguei, em 2012, vim com quatro dos músicos da minha equipe, e isso realmente me influenciou muito, porque eles foram tão amáveis comigo naquelas três semanas! Conheço todos bem e eles me disseram: “É mesmo muito bom ter você de volta”. É comovente lembrar disso: eles sentiram que me perderam de vista quando me tornei a líder da instituição.

## **Era um papel diferente...**

**NÃO É APENAS UM PAPEL DIFERENTE. ACHO QUE ELES VIRAM QUE EU TINHA SILENCIADO PARTES DE MIM QUE ERAM DEMASIADAMENTE IMPORTANTES. ENTÃO,**

**HOUVE ESSA ESPÉCIE DE ELEMENTO DESENCADEADOR. ERA A MESMA PESSOA, PORÉM SOB UMA MÁSCARA. VIR PARA O BRASIL PERMITIU QUE EU ME LIBERASSE PARA A PARTE SEGUINTE DA MINHA VIDA. ESTOU TRABALHANDO EM TODOS OS LUGARES, FAZENDO TODOS OS TIPOS DE COISAS DIFERENTES. NO REINO UNIDO, ESTOU FAZENDO UM GRANDE PROJETO SOBRE CRIATIVIDADE, ESTAMOS CRIANDO MEIOS PARA MELHORES PRÁTICAS EM EDUCAÇÃO MUSICAL, TENTANDO CONECTAR PESQUISA E PRÁTICA PARA QUE PROFESSORES DE MÚSICA POSSAM FAZER COISAS MELHORES. ESTOU TRABALHANDO PARA A EUROPEAN CONSERVATORY ORGANIZATION [ORGANIZAÇÃO DE CONSERVATÓRIOS EUROPEUS], FAZENDO UM TRABALHO COM JOVENS MÚSICOS CLÁSSICOS NA EUROPA PARA AJUDÁ-LOS CRIATIVAMENTE. MUITAS COISAS DIFERENTES. MAS ESTAR NO BRASIL DECIDIDAMENTE ME DEU CONFIANÇA PARA DAR ESSE PRÓXIMO PASSO NA MINHA VIDA PROFISSIONAL. SEM ISSO EU CERTAMENTE NÃO ESTARIA FAZENDO O QUE ESTOU FAZENDO. *Mas talvez aqui não fosse como é, caso você não tivesse vindo para o Brasil...***

Então, isso é totalmente mútuo, recíproco. Os educadores foram transformados, a organização também. Sua relação com as pedagogias sociais avançou imensamente em comparação ao que era há cinco anos e ainda está avançando na maioria das organizações culturais do Reino Unido, por causa da experiência que levamos do Brasil. Então, acho que, sem dúvida, todo mundo é transformado na experiência. É incrível.

**Giuliana<sup>9</sup> nos disse que, a partir do intercâmbio, a metodologia para trabalhar com ensino de música mudou: aqui, antes era mais formal e agora está mais próxima do Sage, mais informal.**

Todo mundo está misturando, sim. Nós ficamos um pouco mais formais e eles, um pouco mais informais. Foi exatamente o que aconteceu. E é paradoxal, porque, na verdade, em termos socioculturais, a tendência seria olhar para a sociedade britânica e dizer “é mais formal”, e sobre a sociedade brasileira diríamos: “é mais informal”. Contudo, em termos de pedagogia é o contrário: temos pedagogias mais informais e, vocês, pedagogias mais formais. Achei isso interessante. E o Brasil tem Paulo Freire! Às vezes penso: “o que aconteceu? Por que o Brasil inteiro não é totalmente liberado na dialogia, completamente empoderado?”.

**Essa é uma grande questão.**

O maior pensador do século XX sobre como liberar o aprendizado pertence a vocês. O resto de nós diz: “Uau!”. Não é interessante? Santo de casa....

## **É o poder do estranho. Ele vem de fora e vê aquilo que os que estão dentro não veem...**

Totalmente. É o espelho. É fazer perguntas no espelho. E é por isso que é tudo muito simples. Eu não faço coisas complicadas, porque nós não precisamos de coisas complicadas.

### **Mas é complexo.**

É muito complexo, mas não complicado. Tenho muitos anos de experiência de trabalho com equipes e grupos. Suponho que, se tenho uma prática, ela é sobre questões, sobre como encontrá-las e como modelar de forma consistente e empoderar a escuta, porque, na verdade, as pessoas são muito ruins em escutar. Tenho feito um exercício em muitas sessões: peço para ouvirem alguém durante cinco minutos, sem comentar, falar ou perguntar qualquer coisa. Peço para apenas ouvir, porque, na verdade, as pessoas simplesmente não têm a experiência de escutar. Ninguém escuta as pessoas, porque todos estão preparando suas opiniões. É muito interessante. Acho que existe um poder em ser capaz de apenas ouvir, ter uma opinião mas não dizê-la. Apenas ouvir. É profundamente poderoso. Você pode escolher o que fazer com o modo como se sente sobre o que ouviu, o que lhe dá muito mais autonomia, muito mais protagonismo.

### **NOTAS**

1. Claudia Toni, historiadora, com larga experiência na administração cultural pública, dirigindo organismos como Teatro Municipal de São Paulo, Museu de Arte Contemporânea – MAC e Osesp, em 2015 foi reconhecida pela International Society for the Performing Arts por sua contribuição às artes.
2. <http://www.pim-org.com/pim.php>
3. Encontro promovido pelo Ministério da Cultura, dentro do programa Cultura Viva, então em vigor.
4. <http://www.afroreggae.org/>
5. <http://www.nosdomorro.com.br/>
6. Transform foi o programa de intercâmbio cultural entre o Brasil e o Reino Unido promovido pelo British Council durante o período de intervalo entre as Olimpíadas de Londres e Rio de Janeiro (2012-2016).
7. Coordenadora da Área Social do Projeto Guri Santa Marcelina.
8. <https://www.youtube.com/watch?v=Jchh2RVn42Y>
9. Giuliana Frozoni, Gestora do Projeto Guri Santa Marcelina.

**A**

**PTEDDO**

**TH**

**AVRICO**

**CO**

**AGÊNCIA DE REDES PARA  
A JUVENTUDE E THE AGENCY:  
TRADUÇÃO DE UMA METODOLOGIA DE EMPREENDEDORISMO  
CRIATIVO PARA JOVENS ENTRE BRASIL E REINO UNIDO  
ILANA STROZENBERG, ANA CLAUDIA SOUZA E ANDRÉ PIZA**

**EXCHANGE**

**DI  
UR  
R  
A  
L**



# APRESENTAÇÃO

*“Juventude não é só uma época da vida. Ela é territorializada, é geracional, vive a cidade.”<sup>2</sup>*

Com essa afirmação, Marcos Vinicius Faustini, criador da metodologia da Agência de Redes para a Juventude (ARPJ), aponta um dos maiores desafios a ser enfrentado pelo processo de criação da The Agency, versão britânica do programa carioca implementado no Reino Unido através do intercâmbio com duas importantes instituições culturais britânicas: o Battersea Arts Centre (BAC),<sup>2</sup> sediado em Londres, e o Contact Theatre,<sup>3</sup> sediado em Manchester.

Reconhecer que a categoria genérica de juventude, definida unicamente pelo critério de idade, encobre uma grande diversidade de sentidos atribuídos a esse termo nos diferentes contextos socioculturais, tornou evidente a necessidade de adequar o conjunto de práticas concebidas para formar jovens empreendedores das periferias do Rio de Janeiro aos parâmetros de uma realidade espacial e culturalmente distante.

Para além das diferenças de contexto, entretanto, um segundo grande desafio dizia respeito à relação entre as organizações envolvidas no intercâmbio. Embora abertas à inovação de formas de produção e criação artística, tanto o Battersea Arts Centre quanto o Contact Theatre são organizações consolidadas, com objetivos e princípios de trabalho bem definidos. Por outro lado, no momento em que se inicia a parceria com a ARPJ, ambas já possuíam seus próprios programas de atividades artísticas voltadas para o público jovem, com foco especial nos moradores das comunidades populares do seu entorno.

Assim, a marca das trocas entre a ARPJ, BAC e Contact Theatre, que resultaram na criação e implementação da The Agency, é o esforço permanente de compreensão e diálogo com as características dos contextos nos quais esse intercâmbio é realizado. Enfrentando impasses e buscando superá-los, o intenso processo de interlocução, que envolve desde os gestores e membros das equipes das três organizações, até os jovens participantes do programa no Rio de Janeiro, Londres e Manchester, se configura como um exercício efetivo de tradução, construído a partir de algumas questões centrais, com foco nos dois aspectos mencionados acima:

- Quais as semelhanças e diferenças entre o modo como os jovens das periferias do Rio de Janeiro, Londres e Manchester se

percebem, definem suas escolhas e interesses, se relacionam com as suas comunidades e territórios e com a cidade, de modo geral? Como, a partir daí, construir estratégias de comunicação capazes de reconhecer e valorizar as especificidades locais e, ao mesmo tempo estimular o potencial inovador do diálogo com a diferença?

- Como construir uma dinâmica de troca e colaboração entre as organizações através da qual as equipes britânicas possam se apropriar dos conceitos e práticas da metodologia da ARPJ sem ignorar os avanços adquiridos nas próprias experiências anteriores? Que aspectos da experiência britânica podem ser incorporados e ter impactos transformadores no programa realizado no Rio de Janeiro?

Diante de tantos desafios e perguntas, um ponto de convergência primordial, reconhecido pelas três organizações desde a proposta de criação da The Agency, está na base de consolidação e continuidade desta iniciativa:<sup>4</sup> a firme convicção de que metodologias e ações artísticas inovadoras podem e devem ser usadas como instrumentos de transformação social. Os relatos abaixo, que reúnem depoimentos dos principais gestores e participantes da ARPJ, BAC e Contact, narram a história desse processo de intercâmbio, abordando seus impasses e, sobretudo, as importantes mudanças que produziu tanto no plano dos modelos de funcionamento dessas organizações quanto nas formas de atuação individual de seus participantes no Brasil e no Reino Unido.

## NOTAS

1. Entrevista concedida por Marcos Vinicius Faustini, a Ana Claudia Souza e Ilana Strozenberg, em 16/01/2016, na sede da Agência de Redes para a Juventude
2. Saiba mais sobre a instituição, suas atividades e programas no endereço <https://www.bac.org.uk/>
3. Saiba mais sobre a instituição, suas atividades e programas no endereço <http://contactmcr.com/>
4. Financiada no momento dessa publicação pelo Big Lottery Fund, a The Agency continua a fazer parte da programação regular do BAC e do Contact Theatre, pelo menos até 2018, como pode ser verificado nas suas páginas da web.



# CULTURAS DIFERENTES, A MESMA POTÊNCIA

Definida por seu criador, Marcus Faustini, como “uma metodologia artística de criação, com impacto social”, a Agência Redes para a Juventude começou no Rio de Janeiro em 2010 e desde então tem se firmado como uma metodologia que possibilita a jovens moradores das periferias transformar suas ideias em projetos. O impulso inicial foi dado durante a implantação do programa das Unidades de Polícia Pacificadora – UPPs.<sup>1</sup> Com financiamento da Petrobrás, o trabalho começou a ser desenvolvido em cinco comunidades, e hoje está presente em nove. Em 2013, a Agência se lançou numa parceria internacional, que adaptou a metodologia ao contexto do Reino Unido: The Agency consolida uma aproximação com a Inglaterra, iniciada em 2011, por um encontro informal entre Faustini, o Diretor Artístico do Battersea Arts Centre, David Jubb e a produtora da mesma instituição, Liz Moreton. Ano a ano, os laços entre os dois países vêm se intensificando e Marcus Faustini transformou-se numa voz importante quando o assunto é criar oportunidades para jovens tornarem-se empreendedores, descobrindo sua identidade, seu lugar de fala, seus desejos e compreendendo o impacto de seus territórios de origem na sua formação. No Brasil e na Inglaterra, são muitas as histórias de descobertas e realizações.

*“A gente não quer mudar a vida do jovem, um discurso antigo de projeto social. A gente quer mudar a forma como o jovem pobre entra na cidade”,* resume Faustini. Em cinco anos de existência, calcula-se que 1.500 jovens de várias partes do Rio passaram pela Agência, pioneira na forma de se conectar e dialogar com os jovens, especialmente os da periferia, segundo Faustini. *“Juventude não é só uma época da vida. Ela é territorializada, geracional, vive a cidade. É o jovem que protesta, que busca criatividade, que pode trazer a inovação”,* diz, chamando atenção para a visibilidade e articulação cada vez maiores da juventude de origem popular, que, segundo ele, tem mudado substancialmente a feição da cidade. *“A juventude da favela e periferia passou a ser mais empreendedora. O Rio hoje é uma cidade mais empreendedora. Empreendedorismo está deixando de ser o bico, a ocupação informal. E a Agência está no meio disso tudo: ela dá discurso, narrativa, estrutura”.*

Faz parte da metodologia da Agência:

- reconhecer o território de origem como fundamental para a construção do repertório singular de cada indivíduo;
- encorajar a atuação neste território;

- estimular a criatividade para inventar e colocar em prática as ideias que se tem;
- buscar um público ainda não habituado a participar dos inúmeros projetos sociais que normalmente atuam nas periferias da cidade.

Faustini descreve:

*A gente vai em várias regiões da favela e não apenas onde estão os jovens já engajados. Vamos atrás do evangélico, do que estuda, do que está fora da escola, do que não quer nada... Quando se entra na favela e se trabalha apenas com o extraordinário – categoria em que estão tanto o traficante quanto o menino que bate tambor, porque ambos já encontraram seu lugar, seja de rebeldia ou de alguma construção de rede –, não se está trabalhando com a juventude daquele território. A gente bate de porta em porta, na parte mais pobre. Nessa época, faço questão de estar no território porque é o momento de olhar no olho e falar: “Você tem uma ideia? Eu vim aqui atrás de você porque você tem uma ideia”.*

As ideias colocadas em prática pelos jovens selecionados a cada ciclo miram a sustentabilidade do empreendimento, mas a questão central é, segundo ele, produzir mobilidade social. “Não é só a questão de dinheiro: é lugar de fala, de visibilidade, de direito”, enumera Faustini.

A forma de abordagem e aproximação, o encorajamento à proposição, além do impacto potencial dos resultados alcançados por cada projeto executado, atraíram atenção dos parceiros do Reino Unido, que vêm tentando adaptar a metodologia ao contexto britânico. Trabalho em progresso, construído à medida que é feito e testado, a Agência de Redes para a Juventude percebeu na parceria com Battersea Arts Centre (BAC), em Londres, e Contact, em Manchester, a oportunidade de consolidar e, em alguns momentos, rever o próprio método de trabalho. “A Agência é um percurso muito experiencial, que pega conceitos de muitos lugares e não tem um rigor científico. Tem rigor prático, de experimentação. Ela é um projeto artístico”, define Faustini, que, antes da Agência, criou a Escola Livre de Cinema, em Nova Iguaçu, município da Baixada Fluminense, vizinho ao Rio de Janeiro, o projeto Apalpe – A Palavra da Periferia, a Escola Livre da Palavra, entre outras iniciativas, juntando arte, criatividade, juventude e conceitos de territorialidade, pertencimento e memória.

A Agência é, portanto, resultado de uma intensa troca de ideias entre diversos interlocutores de variadas disciplinas e regiões da cidade, e do acúmulo da experiência de Faustini neste campo:

*Eu já estava experimentando coisas, ouvindo ideias das pessoas para encontrar outra maneira de se relacionar com o desejo do jovem. Estava querendo criar algo que pensasse outro lugar para esse jovem. Aí entra toda a narrativa de conceitos que a gente foi inventando: potência, não carência; jovem como criador e não como aluno. Tudo o que era narrativa foi virando metodologia. Se eu falava num debate que o jovem é potência, tinha que inventar algo que mostrasse que ele é. E isso era uma metodologia artística, tomando o modo que o artista tem para criar. Era como abrir o software de como o artista pensa. O artista não é só o que cria representação. Ele pode criar algum tipo de ambiente pela estética.*

O lugar de artista foi uma busca do próprio Faustini, autor do livro *Guia afetivo da periferia* (Editora Aeroplano, 2009). *“Minha vida foi mudada pela relação que consegui estabelecer com a cidade na minha juventude, dos grupos punks à classe média que conheci e fui entrando. É a cidade que muda a vida do cara, não é só a escola. A cidade tem tramas, elementos, e você pode ir forjando novas possibilidades”,* diz Faustini, que quer interferir na “dramaturgia” da cidade.

### **A Agência – The Agency: o processo e os impactos do intercâmbio**

Coordenadora de Metodologia e Coordenadora de Produção, Ana Paula Lisboa e Veruska Delfino, respectivamente, foram alunas de Faustini e trabalharam com ele em vários projetos até chegarem à Agência, onde estão desde o início. Responsáveis pela formação daqueles que lidam com os jovens na Agência – os mediadores, tutores e universitários –, para elas o intercâmbio com o Reino Unido provocou mudanças bastante sensíveis no projeto no Brasil. De acordo com Ana Paula, as questões mais específicas relacionadas à metodologia e às diferenças culturais entre os dois países surgiram a partir do momento em que os jovens no Reino Unido começaram a transformar ideias em projeto. *“Nesse momento, começaram a demandar mais coisas para a gente e senti necessidade de ter uma organização diferente, porque a gente tinha que pensar se havia projetos parecidos entre os jovens de lá e os daqui, para fazer as reuniões por Skype entre eles, por exemplo”,* conta. *“A gente perguntava sempre que ideias estavam surgindo lá para dizer com que ideias elas dialogavam aqui. Então os jovens de lá viram muitas referências de projeto da Agência”,* reforça Veruska.

Como o idioma estrangeiro não é dominado pelas equipes de nenhum dos dois países, a presença do tradutor é sempre indispensável – seja nos encontros presenciais ou por Skype. A sistematização das práticas é uma

das maiores diferenças entre a forma de operação brasileira e a britânica. Veruska explica:

*Na Inglaterra, é tudo muito sistemático. Aqui é mais flutuante. Isso nos ajudou e, de alguma maneira, com certeza impulsiona a nossa organização a ser melhor, nos ajuda a ter mais clareza de que tipos de categorias a gente tem no nosso banco de projetos, por exemplo. Eles se espelham muito em nós porque a metodologia nasceu aqui e é aplicada lá de forma integral, como um espelho. E se demandas diferentes aparecem, quando a gente consegue sistematizar, temos respostas de forma mais rápida. Não dava para exigir isso quando o projeto nasceu. Mas hoje, depois de cinco ou seis anos, já temos mais clareza e precisão.*

Um exemplo simples, mas crucial, nessa transferência de metodologia é a forma de relacionamento com o jovem, monitorado de perto pela equipe. O comportamento nos dois países apresenta traços semelhantes. Faz parte do procedimento e do desafio, tanto na Agência quanto na The Agency, treinar a equipe para manter o jovem bem próximo, ao longo de todo o ciclo. Ana Paula conta:

*Há problemas que são previsíveis. Quando o jovem não aparece, a gente já sabe o que fazer: tem que ligar e perguntar o que aconteceu. Tem que telefonar antes da atividade também. Se foi marcado grupo de estudos às 14h, quando der 12h30, horário que o jovem sai da escola, tem que ligar e lembrar do compromisso. Entre 12h e 14h, muita coisa acontece na cabeça de um jovem. Então tem essas coisas que a gente replica e funciona. Isso é previsibilidade.*

No processo de intercâmbio, as equipes que coordenam os projetos em Londres e Manchester costumam visitar o Brasil, assim como a equipe brasileira vai ao Reino Unido fazer treinamentos ou acompanhar a aplicação da metodologia. Ana Paula Lisboa foi a Londres pela primeira vez em abril de 2015, quando a The Agency estava em seu segundo ciclo. Veruska Delfino foi no segundo semestre de 2016. Quem viaja com mais frequência é Marcus Faustini, que criou outras oportunidades de intercâmbio com outros projetos que elaborou – um deles, o Festival Home Theatre.

A The Agency começou a funcionar com os jovens pouco depois que a equipe inglesa esteve no Brasil para a formação na metodologia. Como a metodologia da Agência era bastante diferente da forma como o BAC e o Contact estavam habituados a trabalhar, abrindo muito espaço para se

adaptar às ideias dos jovens participantes ao longo do processo, as equipes do Reino Unido se propuseram a fazer um ano piloto, aplicando a metodologia da maneira mais fiel possível para entender o funcionamento das ideias na prática e no contexto britânico. Faustini lembra o período:

*Da primeira vez que fui, pedi para aplicar a metodologia inteira em dois dias num grupo de jovens, que era um grupo de controle. Com eles, fui vendo como me comportar, o que fazer. A relação com esses jovens foi muito boa. Tem muita coisa igual. Primeiro: lá, eles não se reconhecem na diáspora. Aqui, não se reconhecem na família anterior, que veio da Paraíba, do Nordeste, ou que tenham um discurso anterior de vida. Mas ele também ainda não tem lugar de fala na cidade. Não tem o discurso. Ele reconhece o presente, o “agora é minha hora”. Tem que rolar um jeito de se aproximar desse jovem.*

O processo de trabalho da equipe da Agência e da The Agency é bastante semelhante. Lá e cá a equipe é formada por monitores e tutores. No Brasil, há participação de universitários e, no Reino Unido, de recém-formados. Os jovens se inscrevem já com uma ideia para um projeto que, ao longo do processo criativo, será avaliado por uma banca. A escala no Reino Unido é menor que a do Brasil: lá são apenas dois núcleos – um em Londres, outro em Manchester – e a quantidade de participantes em cada um deles também é menor: 15 jovens em cada. Cada núcleo está vinculado a uma instituição distinta e em territórios diferentes – o BAC, em Winstanley Estate, em Londres, e o Contact Theatre, em Moston e Harpurhey, no norte de Manchester. Os ciclos de formação dos jovens duram os mesmos três meses. O espanto com as semelhanças e diferenças dos contextos é uma constante. Ana Paula conta:

*Tem uma coisa muito básica de diferença: a gente, brasileiro, toma um susto quando eles mostram o que seria a “favela”, o lugar mais pobre. A gente fica meio “tem certeza?”. Tem uma diferença básica que é a estrutura. A gente está aqui nas favelas do Rio ainda lutando por saneamento básico. Os meninos da Inglaterra, quando vieram pra cá, ficaram espantados ao ver que as pessoas estavam na rua protestando e pedindo por algo tão básico como saneamento.*

O objetivo da Agência é atingir os jovens das comunidades que normalmente não estão no radar dos projetos estabelecidos nesses lugares. Ana Paula explica:

*Quando a gente fala que é parecido o perfil do jovem daqui e de lá, é o que a gente provoca que seja. Trabalhamos com jovem pobre que tem poucas oportunidades de acessar um repertório diferente. O jovem que a gente procura é aquele que não está inserido ainda na rede, que está na parte mais pobre da cidade, que está ainda mais distante. Quando a gente fala de favela, a gente coloca tudo como um bloco só, mas dentro da favela tem muita diversidade social. É tão surreal que quem mora na parte mais pobre da comunidade às vezes não acessa a rua principal, por exemplo, onde tem tudo.*

Veruska completa: *“Por isso há entrevista com o jovem: precisamos traçar esse perfil de alguém que não tem oportunidades de acesso. É esse cara que a gente quer. Por isso temos que usar a estratégia de conceder bolsa, da produção ligar perguntando por que ele faltou... É uma conquista”*. Para Veruska, há uma diferença bem importante entre os jovens dos dois países. *“Lá eles têm escolaridade”*, aponta. Os do Brasil, em geral, não chegaram a concluir o ensino médio. Como lida com jovens em situação econômica bastante vulnerável, a Agência, assim como The Agency, viabiliza a participação deles nas atividades concedendo uma bolsa ao longo da formação e um prêmio para que as ideias sejam implantadas e possam contribuir para o sustento deles.

Faustini vê clara diferença entre as propostas que surgem no Brasil e no Reino Unido. *“Aqui o desejo, a ideia dos jovens é mais social, como atender grávida, criar jornal comunitário. Lá, é mais indústria cultural, criar projeto para música, arte, fashion. De alguma maneira, eles veem lá a indústria criativa como a rede a se acessar. Aqui, a possibilidade de eles começarem alguma coisa é no campo social e artístico”*, compara.

## **NOTAS**

1. Programa de segurança pública implantado pela Secretaria de Estado de Segurança do Rio de Janeiro a partir de 2008, que prevê parcerias entre a administração municipal, estadual e federal com a sociedade civil organizada, com o objetivo de atuar e retomar comunidades dominadas pelo tráfico, contribuindo para o desenvolvimento social e econômico ao permitir a entrada de serviços públicos, infraestrutura, projetos sociais, esportivos e culturais, investimentos privados e oportunidades nestes territórios. Oito anos depois de seu início, há 38 UPPs instaladas no Estado, mas, em crise, o programa de pacificação demonstra sinais de esgotamento, sem ter alcançado seus objetivos iniciais.

# UMA METODOLOGIA CARIOCA NO REINO UNIDO

## TRADUÇÃO E PRÁTICA

O intercâmbio que deu origem à The Agency foi realizado a partir de um projeto planejado para um edital específico: o Participatory Performance Arts Awards, da Gulbenkian Foundation, de Londres. O projeto propunha a pesquisa e o desenvolvimento do modelo da Agência de Redes para a Juventude<sup>1</sup> (ARPJ), a ser implementado no contexto de comunidades de Londres e Manchester por dois anos seguidos, engajando grupos de cerca de 15 jovens por ano em cada cidade. Assim, o intercâmbio entre as organizações britânicas que se propuseram a realizar o projeto nas suas cidades (Battersea Arts Centre, em Londres; e Contact Theatre, em Manchester) e a ARPJ ocorreu através de atividades previamente planejadas, que atendiam a objetivos específicos, claramente determinados pelo projeto contemplado no edital.

Dessa forma, o processo de tradução em curso nesse intercâmbio se dá principalmente sobre a metodologia da ARPJ, o que faz com que o objeto da troca seja um corpo de conhecimento e modelo de práticas de atuação bem determinados e reconhecidos pelos envolvidos no projeto. Assim, os principais líderes e realizadores da The Agency identificam com bastante precisão algumas decisões tomadas durante o processo de tradução e consideram que essa experiência teve um impacto transformador tanto no plano institucional quanto no que se refere à prática individual dos profissionais envolvidos. A seguir, a partir do material reunido através de observação de campo e de entrevistas realizadas com as equipes responsáveis pela The Agency em Londres e Manchester, apontamos alguns momentos-chave do processo de tradução e aplicação dessa metodologia no contexto britânico, destacando os principais desafios enfrentados, pontos relevantes do aprendizado e importantes transformações ocorridas no processo.

### **Aproximação pela semelhança**

A história desse intercâmbio inicia-se com alguns encontros em que as instituições envolvidas identificam um *ethos* semelhante entre si. Contact Theatre, Battersea Arts Centre (BAC) e ARPJ definem-se como instituições artísticas e têm seus objetivos organizacionais<sup>2</sup> claramente voltados para a descoberta de novas formas de produzir projetos culturais ou artísticos e,

em diferentes graus, voltados para jovens. Embora a redução das desigualdades, no caso das organizações britânicas, não seja um objetivo tão central como ocorre com a ARPJ, seus diretores artísticos claramente estabelecem diretrizes para que os programas implementados reflitam cada vez mais a diversa demografia das cidades onde estão sediadas as organizações, engajando artistas e público historicamente não tradicionais dos seus centros. Assim, embora de diferentes maneiras, as três instituições apresentam fortes semelhanças no que diz respeito à sua visão organizacional, que inclui um papel social para a arte.

O Contact Theatre é possivelmente a mais importante organização britânica dedicada ao trabalho com jovens. Por muitos anos, o Contact tem incluído os jovens em seus processos de decisão, programação e criação de atividades para e por eles. Essa característica tão central da organização parte do princípio de que a arte é transformadora na vida dos jovens, especialmente daqueles que tem menos acesso a oportunidades educacionais e culturais.

O Battersea Arts Centre (BAC) é um dos principais centros culturais de Londres. Fundado em 1980 para ocupar a antiga prefeitura de Battersea, quando o bairro tornou-se parte de Wandsworth, sua missão até muito recentemente<sup>3</sup> era a de “inventar o futuro do teatro”. David Jubb tem trabalhado como produtor teatral no BAC por muitos anos, assumindo o papel de Diretor Artístico em 2004. Sob sua liderança, o BAC tem se concentrado em colaborar com artistas emergentes e já estabelecidos, desenvolvendo espetáculos através de processos criativos “não tradicionais”. Através de seu antigo programa, chamado Scratch, empresas são estimuladas a colaborar com novos artistas e sistematicamente receber feedback de seus colegas, produtores e público desde os estágios iniciais de seus processos de planejamento. O Scratch tornou-se uma palavra onipresente no BAC, uma metodologia que ajuda a conduzir cada projeto, desde espetáculos até o desenvolvimento da sua sede. *Scratching* [arranhar] um projeto ou uma ideia geralmente significa criar uma série de discussões (geralmente testes práticos e experimentais) com os envolvidos, especialmente com o público ou usuários finais.

Liz Moreton é uma produtora sênior que também tem trabalhado por mais de uma década no BAC, liderando o programa de sua jovem companhia teatral (Homegrown) por alguns anos. Nessa função, Liz tem sido o principal ponto de contato para o BAC, em conversas com a ARPJ desde o início. Scratch e Homegrown resumem dois dos principais elementos da programação do BAC que se identificaram com a metodologia da ARPJ, já que na época eles eram as duas principais vertentes através das



quais o BAC se conectou com os jovens e aplicou a criatividade, além da realização de espetáculos com artistas profissionais.

David Jubb, Liz Moreton e Marcus Faustini<sup>4</sup> encontraram-se pela primeira vez numa ocasião informal em um café no Rio de Janeiro, tendo sido apresentados por Paul Heritage.<sup>5</sup> Segundo Jubb, a informalidade do encontro e a ausência de uma agenda pré-determinada permitiu que um relacionamento baseado em valores se desenvolvesse antes mesmo de um projeto conjunto ser cogitado. Ele acredita que isso teve um importante papel no sucesso do projeto, especialmente no que diz respeito ao seu desenvolvimento no longo prazo.

O Contact Theatre e o Battersea Arts Centre há anos admiram o trabalho produzido um pelo outro e têm uma longa história de troca de espetáculos sendo apresentados entre as duas instituições. No entanto, nunca tinham trabalhados juntos num mesmo projeto, como na The Agency.

Coincidentemente, Suzie Henderson, Chefe de Desenvolvimento Criativo (Head of Creative Development) do Contact Theatre, também tinha visitado o Rio de Janeiro em 2010, através do programa *Pontos de contato*.<sup>6</sup> Ela não se encontrou com Faustini na ocasião, mas conheceu várias organizações que trabalhavam em contextos sociais semelhantes. Para Jubb, quando a ideia de realizar um projeto inspirado na ARPJ surgiu, instigada pela divulgação do edital da Fundação Gulbenkian, a oportunidade de trabalhar colaborativamente com o Contact foi simplesmente "natural", dada a liderança nacional daquela instituição no trabalho com jovens.

O primeiro encontro de Faustini e Henderson ocorreu em Manchester, em março de 2012, também pelo programa *Pontos de contato*. "*Descobrimos que havia valores compartilhados ao pensar no trabalho que estávamos fazendo com os jovens: sua liderança e seu empoderamento*", diz Henderson. Nesse momento, BAC, ARPJ e Contact já conversavam sobre uma potencial inscrição conjunta no edital da Gulbenkian Foundation.

Se parte das razões pelas quais esse encontro foi possível se coloca na abertura de David para novas práticas encontradas, talvez de forma inesperada, no Brasil, para ele são claras as duas principais razões pelas quais, dentre todos os artistas e organizações com quem encontrou no Brasil, foi com a ARPJ que o relacionamento se desenvolveu. Primeiramente, na sua dimensão política, a metodologia objetivava subverter hierarquias tradicionais, dando oportunidade para os próprios jovens liderarem com a transformação social de suas localidades. Em segundo lugar, o programa lhe pareceu muito similar com prática da Scratch, no que diz respeito ao uso da atividade criativa para fins não necessariamente artísticos, ao mesmo tempo em que oferecia elementos novos.

## Tradução e transformação em processo

A tradução detalhada da metodologia para sua aplicação ao contexto britânico se tornou o principal desafio, uma vez que o projeto tinha sido aprovado no edital. A visita de Faustini à Inglaterra, em março de 2012, consolidou o relacionamento entre as três instituições. Na ocasião, ele aproveitou para realizar uma micro experiência-piloto, trabalhando dois dias seguidos com um grupo de jovens ligados ao BAC e aplicando partes da metodologia da ARPJ. Mesmo de forma pontual, essa troca demonstrou que os jovens britânicos respondiam de forma semelhante aos participantes cariocas. Em janeiro de 2013, já como parte do projeto financiado pela Fundação Gulbenkian, Faustini visitou novamente o Reino Unido para reuniões que proporcionaram um bom entendimento do modelo, do que deveria ser alcançado em cada uma das fases, e do perfil requerido para facilitadores e equipe de produção.<sup>7</sup> Uma segunda visita, em junho de 2013, levou Faustini aos territórios de Manchester e Londres, onde a atividade seria desenvolvida. Nessa ocasião, ele visitou potenciais instituições parceiras, conversou com jovens da região e ministrou um treinamento intensivo para a equipe de facilitadores e gerentes do projeto recém-contratados, além de Liz Moreton e Suzie Henderson, que já coordenavam o processo desde o início em suas instituições.

A expectativa em relação a esse treinamento era grande, especialmente no que diz respeito a entender como os jovens participantes reagiriam ao trabalho. Havia tanto entusiasmo quanto ceticismo na equipe, e essa dualidade perdurou durante o início do projeto. A equipe de Manchester, por exemplo, estranhou os elementos mais conceituais da metodologia. Além disso, esperavam que o treinamento determinasse precisamente o tipo de resultado que deveria ser produzido pelos jovens, o que não é um objetivo da metodologia. De certo modo, essa primeira experiência do treinamento foi frustrante, pois parecia muito distante da prática usual dos facilitadores locais, que, no início, se sentiram inseguros. Apesar disso, o entusiasmo com o aprendizado levou ambas as equipes a decidirem testar o programa integralmente no primeiro ano, para poderem avaliar seu funcionamento e potenciais resultados sem adaptações previamente planejadas. Eles consideraram que, de fato, somente foi possível compreender a metodologia de forma global ao fim desse tempo.

Durante esse período, o grande paradoxo da metodologia foi ficando claro para as equipes: ao mesmo tempo em que propõe um caminho criativo para o desenvolvimento das ideias dos jovens em projetos, ela visa ser aberta o suficiente para ser útil a quaisquer que sejam esses projetos: de um evento artístico até um negócio mais tradicional ou um programa de

cunho social. Assim, as equipes começaram a entender a estrutura central e os pontos mais flexíveis da proposta, de forma a fazer pequenas adaptações sem descaracterizar o projeto, ao mesmo tempo em que permitiam que ele adquirisse uma identidade própria no seu contexto local.<sup>8</sup>

### **Nova terminologia, novas práticas**

A nova metodologia trouxe inevitavelmente um novo vocabulário para as organizações. A tradução direta do português não apenas apresentou alguns desafios em relação a qual seria a melhor terminologia para representar seus valores e ideias, mas até em sua língua nativa a metodologia emprega termos que não são usuais para artistas e produtores no Brasil. Além de afetar os novos nomes e adaptação de jogos e exercícios, alguns desses termos pouco usuais são centrais na maneira como a ARPJ opera. Um exemplo é “território” – traduzido como *territory* – um empréstimo do trabalho do geógrafo brasileiro Milton Santos que é utilizado para se referir não apenas a uma certa área geográfica, mas aos recursos sociais e econômicos presentes nela. Enquanto que a palavra *community* poderia ser considerada como uma tradução potencialmente adequada, a opção mais literal foi escolhida porque esta não necessariamente implica algum grau de identidade compartilhada, normalmente associado ao termo *community*, ela também evita confusão com a palavra portuguesa “comunidade”,<sup>9</sup> que no Brasil é às vezes utilizada com uma conotação negativa, associada a bairros pobres.

A maior preocupação com a terminologia na tradução era se ela alienaria os participantes ou apoiaria o estabelecimento de novas e fortes conexões como as observadas no Rio de Janeiro. Nenhuma das equipes relatou resistência por parte dos jovens à nova terminologia, mas a linguagem da The Agency se desenvolveu de forma diferente em cada cidade. Manchester pareceu ter retido mais precisamente o vocabulário. Em Londres, embora a equipe reconheça o sentido de pertencimento que a linguagem produzia no grupo, houve percepção de que, às vezes, ela trazia dificuldades para que o jovem acessasse mais rapidamente a linguagem profissional do setor relacionado ao seu projeto.

David Jubb reconhece o papel que a terminologia teve no impacto do intercâmbio, uma vez que a linguagem pode influenciar e às vezes até acelerar o modo como as ideias são desenvolvidas, impulsionando mudanças e levando o impacto da nova prática para além de qualquer objetivo predeterminado.

Em termos de intercâmbio cultural, o Brasil parecia um solo fértil e isso realmente tem a ver com a linguagem. Há uma agilidade linguística na The

Agency, que tem ajudado a nomear várias coisas. Houve algumas coisas, como o Scratch, que nós havíamos nomeado, algumas delas estavam lá, mas o Brasil é muito rico nesse tipo de coisa quando comparado às organizações culturais da Inglaterra. E assim as práticas de Faustini têm sido realmente benéficas para o desenvolvimento da prática do BAC.

Um dos casos mais reveladores dos desafios da tradução da metodologia se dá pelo modo como o uso da palavra território/*territory* se desenvolveu em Londres e Manchester, o que indica uma possível diferença no sentido de pertencimento e de comunidade, nas áreas-alvo do projeto. Embora não seja objetivo dessa pesquisa examinar detalhadamente os sentidos identitários de cada região, algumas evidências foram levantadas a partir da investigação sobre como a ideia de “território” foi traduzida para o contexto britânico.

Em Manchester, onde o trabalho da The Agency ocorre em Moston e Harpurhey, áreas mais distantes do centro e do próprio Contact Theatre, a palavra “território” se tornou onipresente entre os participantes e facilitadores, e agora faz parte do vocabulário comum da organização, mesmo em outros projetos não diretamente relacionados à The Agency. É possível que, ao estender sua atuação para um local sem ligação clara com a sua sede (assim como ocorre no Rio de Janeiro), a questão geográfica tenha se tornado algo muito presente na discussão interna que o Contact tem tido sobre suas atividades. Assim, a referência ao “território” pôde se disseminar mais amplamente na organização. Além disso, tanto simbólica como geograficamente, Moston e Harpurhey são áreas menos centrais em Manchester do que Battersea,<sup>10</sup> ou mesmo Winstanley,<sup>11</sup> o são, em Londres. Dessa forma, ao prescrever atuação “no território/*in the territory*” como uma das bases para os projetos dos jovens, o programa de Manchester se refere a uma área mais claramente demarcada no imaginário social do grupo participante, em oposição a um centro que não é parte dela. Além disso, a imigração recente havia reacendido discussões sobre a identidade de Moston, por exemplo, algo que não é presente em Winstanley (Londres).

Já na experiência liderada pelo Battersea Arts Centre em Londres observa-se uma relação diferente de pertencimento no território-alvo. Winstanley é um grupo de blocos habitacionais construído pelo governo (hoje parcialmente apropriado por alguns dos moradores) localizado atrás da estação Clapham Junction, que conecta Londres com vários bairros suburbanos e cidades menores na periferia sul (e desenvolvida) da capital. Fica próximo do BAC, mas, de certa forma, socialmente isolado do restante de Battersea, um bairro de classe média-alta e alta.

Metodologicamente, a equipe da The Agency perseguiu o objetivo de desenvolver projetos que criassem um diálogo forte com seu local de origem, mesmo quando não tivessem seu foco de impacto primordialmente voltado

para a própria área. No entanto, isso se traduziu de forma diferente em Londres e Manchester. Para isso, identificamos a contribuição de alguns fatores:

- pela própria dimensão diminuta, “Winstanley” não é tão carregado de identidade própria como é “Battersea”, “South-London” ou “Londres”. Roisin Feeny, Gerente de Projetos no BAC, nos diz que *“uma paixão única pela mudança naquele território não é realmente clara. E então nós não tendemos a achar que os jovens em Winstanley querem, portanto, realizar um projeto sobre Winstanley”*;
- a presença de recursos voltados para jovens no entorno de Winstanley, como centros de atividades (Youth Centres ou Youth Clubs), locais para prática esportiva, centros comunitários, igrejas ou centros culturais, como o próprio BAC, é maior do que em Moston ou Harpurhey. Mesmo que pouco acessados pelos jovens que, muitas vezes, não sentem que esses locais são “para eles”, essas opções existem no imaginário do jovem que decide se engajar na The Agency. Assim, embora frequentemente tão desengajado de programas para sua faixa etária quanto o morador de Moston ou Harpurhey, o jovem de Winstanley encontra mais oportunidades de participação num espaço próximo de sua moradia. Josh Solnick, assistente do projeto no BAC, não acredita que a visão dos jovens quanto ao seu futuro esteja enraizada na área-alvo do projeto. *“Quando muito, sua perspectiva é voltada para Londres. Ela definitivamente não é voltada para Battersea”*, diz ele. Um exemplo é Seshi Henry, líder do projeto *IAMNEXT*, que produz eventos de música com jovens talentos do local. O carismático Seshi cresceu na região e se orgulha de *“conhecer todo mundo em Battersea”*. No entanto, após o primeiro ciclo da The Agency, seus eventos já foram realizados em várias regiões da cidade e a visão do projeto também se expandiu rapidamente para além de Winstanley;
- também devido à pequena dimensão de Winstanley, os projetos que continuam ativos para além do ciclo natural da The Agency não devem sua sustentação à sua relação com a área, e sim ao fato de terem se expandido para além dos blocos habitacionais.

Dessa forma, o programa de Londres desenvolveu uma relação mais difusa com o conceito de território/*territory* do que Manchester e Rio de Janeiro, onde as áreas de atuação ficam geograficamente mais removidas do “centro” da cidade e, muitas vezes por razões históricas, têm um sentido maior de identidade associado à sua localização

## A consolidação do projeto: novos desafios

Ao fim de dois anos, quando terminou o financiamento da Fundação Gulbenkian, a The Agency já se configurava como um projeto estabelecido no contexto das duas organizações parceiras, BAC e Contact Theatre. A metodologia já havia apoiado a realização de vários projetos de participantes, sendo que alguns ainda continuavam ativos, tendo conquistado financiamento externo. Nesse momento, o desejo das organizações era de continuar e expandir o projeto para outros territórios.

A continuidade do projeto foi garantida através de financiamento do Big Lottery Fund<sup>12</sup> (BLF), que destinou recursos por mais três anos, até abril de 2018, mas ainda com um número similar de participantes e apenas nos mesmos locais onde já havia sido realizado.

Este novo cenário trouxe novos desafios. Diferentemente do financiamento da Fundação Gulbenkian, que era destinado à investigação dos melhores caminhos para a formulação e implementação da metodologia carioca no contexto do Reino Unido, o BLF tem foco no impacto social dos projetos que patrocina, em que pese também seu interesse por inovação nessa área. Diante de um financiamento de maior porte, a ser distribuído por mais anos, foi preciso atender a novas exigências de avaliação, em consonância com as práticas do BLF.

Algumas dessas exigências vinham ao encontro de necessidades já percebidas pela The Agency, como, por exemplo, a de gerar dados mais detalhados e integrar melhor as ferramentas de avaliação ao curso normal das atividades. A principal ferramenta que orientou o trabalho de adaptação às condições do novo investimento foi a chamada "Theory of Change", que expressa num fluxograma<sup>13</sup> o processo de transformação que o projeto pretende promover. Elaborado de forma colaborativa, ele foi considerado, pela maioria dos envolvidos, como uma ferramenta muito útil tanto para a consolidação de parte do conhecimento interno do projeto quanto para definir mais claramente seus objetivos e os papéis de cada um.

Na opinião das equipes, entretanto, as novas ferramentas de avaliação, criadas a partir da Theory of Change, exigiram adaptações no processo que, por vezes, desviaram as atividades daquele que era seu foco central: estimular o desenvolvimento e realização dos projetos dos jovens, a partir de suas próprias ideias. Além disso, algumas delas levaram à criação de demandas administrativas inexistentes no contexto da ARPJ, no Rio de Janeiro.

Apesar disso, a percepção do BAC e Contact é de que não houve uma descaracterização do projeto original. Suzie Henderson, do The Contact, tem uma percepção positiva do processo. *"Acho que agora temos uma forma de avaliação ainda mais rigorosa que irá nos ajudar a compreender quais são os*

momentos-chave que também desencadeiam algumas dessas mudanças”, diz ela. Liz Moreton, do BAC, tem uma posição semelhante:

*Eu sinto que é muito cedo para se dizer qual é o impacto disso. Até agora, descobrimos que o processo é realmente útil pois ele permite que a equipe do projeto, a equipe de realizadores e os jovens observem em conjunto e com transparência os objetivos e o que se espera que eles aprendam. E isso é um mapa útil para que eles acompanhem o que estão ganhando com a experiência, onde eles podem estar ficando para trás e onde eles estão indo bem. Os facilitadores podem ser muito transparentes com os jovens sobre o processo e seu progresso. Eles têm feito isso este ano e algumas coisas têm sido um pouco difíceis, mas nós alteraremos e adaptaremos o processo. Acho que a estrutura de avaliação é verdadeira para o projeto original.*

### **Transformação a partir da diferença**

Enfrentando desafios, mas construído sobre uma sólida base de afinidades, o intercâmbio entre a ARPJ e as instituições britânicas produziram uma série de impactos considerados positivos, tanto no plano das atuações individuais de seus participantes do Reino Unido, quanto no plano do funcionamento das organizações engajadas no processo de troca.

No plano individual, os facilitadores relatam mudanças na sua prática, seja como artistas ou como coordenadores de processos criativos, cujos efeitos se fizeram sentir também em outros contextos. Alguns depoimentos são bastante reveladores. Kate Bradnam, artista facilitadora do Contact a partir do segundo ano do projeto, trouxe elementos de métodos criativos que haviam sido abandonados em sua carreira e tentou se adaptar ao que era a prática mais comum no Reino Unido. Formada em um programa de tradição europeia, em uma das principais escolas de teatro de Madri, ela estava acostumada a trabalhar com uma abordagem conceitual. A The Agency tornou-a capaz de reconstruir as pontes entre a prática do Reino Unido e o que lhe parecia ser uma tradição incompatível.

Para Danny Fahey, um artista e produtor musical experiente que liderou as atividades no primeiro ano em Manchester, a metodologia da ARPJ permitiu que ele estruturasse uma estratégia de longo prazo para se desenvolver como artista e facilitador. A metodologia até mesmo mudou a linguagem que ele usa como profissional: *“Quando comecei a minha função de facilitador, eu poderia ter atingido um teto de vidro ou um platô como profissional. E esse projeto, realizando e processando o trabalho dessa forma, tem me ajudado em outros trabalhos que eu realizei, a expandir e encontrar os*

*limites. A linguagem da The Agency não deixa você. Ela tornou o meu trabalho mais amplo em um contexto criativo”.*

Rhys Meyers, que trabalhou como assistente facilitador com Bradnam, ampliou sua compreensão do papel das artes para além de resultados artísticos:

*Essa ideia de que a prática artística não diz respeito a um resultado artístico é algo que eu não havia considerado o suficiente. A maior parte dos projetos que eu realizo agora [têm essa influência]. As habilidades que a The Agency desenvolve vão empoderar o participante e torná-lo um agente<sup>44</sup> para o resto de sua vida. Você pode pegar esse processo e levá-lo para qualquer coisa: qualquer ideia que você tenha, qualquer desejo, de qualquer forma e em qualquer território.*

Suzie Henderson conclui destacando as características que considera importantes para os facilitadores que participam desse tipo de intercâmbio: *“Você precisa de alguém que tenha uma prática realmente sólida, muita experiência no trabalho com jovens, mas que também esteja disposto a ser questionado e ter sua própria prática questionada. Não é uma coisa fácil de se pedir que as pessoas façam.”*

No que se refere às organizações, os britânicos são bastante enfáticos ao valorizar as transformações resultantes do processo de intercâmbio com a ARPJ. Entre elas, destacam os ganhos em inovação, conexão com as comunidades e a incorporação de novos objetivos e práticas de trabalho. Nesse sentido, um entendimento semelhante sobre o que caracteriza o processo criativo ou artístico foi fundamental para que a troca ocorresse no longo prazo e produzisse múltiplos resultados.

Jubb descreve como a metodologia da ARPJ ajudou o BAC a enxergar como o processo artístico poderia ser utilizado de uma maneira ainda mais ampla, e como isso catalisou uma transformação que, de certa forma, já era apontada pela prática do BAC, mas que se efetivou mais claramente sob a influência do intercâmbio.

Liz liderou uma grande mudança na organização [...] desde 2005/2006, quando começou a trabalhar nos programas do Homegrown. Nós tínhamos um programa artístico relativamente tradicional para os jovens: dois ou três teatros de jovens, bastava inscrever-se por um semestre inteiro e era considerado arte. Você cria um evento com um artista. Assim, as hierarquias estão claramente lá. E, é claro, ela atrai aqueles pais e filhos que são ágeis e motivados, e, até certo ponto, engajados. Liz modificou o programa ao longo do tempo para algo mais subversivo e mais aberto,



penso eu. No entanto, ainda havia alguns dos motes de uma organização artística servindo arte para sua comunidade. O mais empolgante a respeito da The Agency e de conhecer Faustini foi virar isso tudo do avesso e, eu presumo, tratar as pessoas, como Seshie e Osmon,<sup>15</sup> da mesma forma como tratamos os artistas. Para dar um exemplo bem específico, a The Agency começa perguntando: “Você tem uma ideia?”, “qual é a sua ideia?”, e “como podemos apoiá-lo para que você desenvolva sua ideia?”. Agora, até certo ponto sim, isso é o que estivemos fazendo com os artistas por muito tempo através do Scratch. Nós temos dito: “Qual é a sua ideia? Venha e desenvolva sua ideia e nós iremos apoiá-lo para que a desenvolva”. Mas o mais genial sobre a The Agency é que isso não era uma ideia para um show. A ideia era que o jovem desenvolvesse um negócio através de meios criativos. Então nós havíamos começado a usar o processo criativo para desenvolver o prédio e começado a usar o processo criativo ao trabalhar com professores,<sup>16</sup> mas eu presumo que isso foi diferente pois eles sempre tinham um artista e uma pessoa, se preferir, envolvida. Enquanto o que era ótimo sobre a The Agency era tratar o jovem como um artista, como um “autor”, como um visionário, como alguém que poderia desenvolver sua ideia. Então havia uma identificação com o que o BAC já estava fazendo, mas também parece que foi além. Nós ainda estamos no meio dessa trajetória e eu acho que é aí que a The Agency teve um impacto tão catalítico: ela nos fez perceber o quanto nós poderíamos fazer a mesma coisa também em outras áreas. Então agora nós temos esse programa chamado Agency of Creative Change que é muito análogo à The Agency.

Para Matt Fenton, Diretor Artístico do Contact Theatre, essa transformação mencionada por Jubb traz uma inovação para o setor artístico, cuja prática consolidada é a de treinar jovens para produzir arte das formas tradicionais.

A inovação para mim é que a arte é o processo. É realmente análoga a um tipo particular de metodologia de planejamento, que eu relaciono a outras companhias que trabalham coletivamente para produzir ideias individuais. Há processos em codesign, arquitetura, que são similarmente abertos, interativos e coletivos. Eu acho que a sua inovação está dentro do setor. Tenho certeza que há muitos paralelos na indústria de tecnologia, start-up, videogames etc., que são processos semelhantes de codesign. Não acho que essa ideia seja tão radical. O que eu acho que é radical nisso é que uma organização artística faça e implemente algo assim, e não aplique suas próprias expectativas institucionais tentando apontar o processo para uma certa direção artística. A The Agency está claramente conectando e disponibilizando um espaço para os jovens desenvolverem seus pensamentos, ideias, projetos e potencial de um jeito que outras

organizações, sejam elas clubes esportivos, instituições beneficentes, escolas e faculdades, não estão fazendo.

Tanto para Liz Moreton e David Jubb, do BAC, é muito claro o quanto o intercâmbio levou sua organização a desenvolver novas formas de se conectar com a comunidade, em especial com a juventude, cujas demandas começaram a ser melhor atendidas. Liz dá alguns exemplos:

*O que a The Agency quer dizer é que podemos encontrar jovens da localidade e começar a ouvir o que eles querem, e então desenvolver um pacote de apoio para que eles possam materializar as suas ideias. E eu acho que o impacto disso é tão mais estimulante que o impacto de qualquer dos outros programas, de um certo modo, pois nós não temos ideia de onde eles irão nos levar, ou que conexões iremos formar. Por exemplo, agora estamos desenvolvendo um jogo de tabuleiro. Esse é apenas um resultado inesperado. Nós estamos trabalhando com a comunidade de boxe<sup>27</sup> de Carney pois os jovens vieram até nós com uma ideia de boxe que nos conectou localmente. A conversa, talvez dez anos atrás, era “como podemos fazer para que os jovens participem de nosso programa de teatro, e como podemos encorajá-los a vir e assistir aos shows que nós estamos apresentando?”, quando provavelmente muitos deles não estavam nem um pouco interessados em muitos dos nossos shows. Mas isso é muito estimulante, pois nós estamos colocando o nosso dinheiro, recursos e tempo não em tentar encorajá-los a vir e encaixar-se em nosso programa, mas eles estão se tornando o programa, estão inventando o programa. E agora potencialmente, no futuro, um dos maiores projetos no qual estamos trabalhando é o jogo de tabuleiro de Osmond, que está envolvendo várias escolas secundárias. Ele está organizando oficinas que são uma parte enorme do programa. [...] O jogo também está mudando os estereótipos dos jovens e sua visibilidade. Os professores da localidade sabem disso, o líder da câmara municipal sabe disso através do painel.<sup>28</sup> É uma história muito boa, pois eu acho que ela está mudando as percepções a respeito daquilo que os jovens são capazes nas mentes dos adultos que têm influência no bairro.*

De forma semelhante, Fenton acredita que, além do novo modo de engajar jovens no seu programa, o fato do projeto ter se originado num outro contexto faz com que a The Agency contribua para diversificar a oferta da instituição, o que está alinhado a seu objetivo de ampliar o seu público.

Já que o projeto vem de um contexto social tão diferente, e também por causa da maneira como os jovens e seu potencial são vistos de uma

forma ligeiramente diferente, isso permitiu que fizéssemos um projeto que não carregava o peso de nossa própria instituição. A capacidade de trazer um projeto de fora dessa forma é incrivelmente útil. Especialmente um projeto de um modelo internacional, não britânico, de alguma forma estimula a instituição de uma nova maneira e a desafia de vários modos. E eu acho que também foi um desafio até mesmo para os profissionais que realizam os projetos. Outra coisa que eu costumo dizer sobre o projeto é que a equipe do Contact jamais teria tido as mesmas ideias desenvolvidas pelos participantes: a escola de costura de Rosemary, ou o projeto de panificação de Adam... Nem em um milhão de anos o Contact teria tido essas ideias. Nenhum outro programa teria tido essas ideias também. Há algo muito estimulante a respeito da capacidade da The Agency de gerar ideias, projetos e resultados que uma organização artística jamais teria feito sozinha.

Num âmbito mais geral, Jubb e Moreton consideram que a experiência com a The Agency trouxe uma transformação profunda no modo como a organização pensa e age. Liz descreve como o projeto influenciou a prática cotidiana do BAC, gerando resultados não alcançados antes:

*A The Agency se infiltra em cada diferente departamento em que trabalhamos e tem mudado muitas coisas em todos os sentidos. E há alguns dos valores na The Agency que agora são quase como uma lista de controle em tudo o que fazemos com os jovens ou qualquer grupo ao nosso redor, redes, visibilidade, abertura. Os funcionários do BAC estão se envolvendo com esses jovens e produtores; todo o departamento agora trabalha com jovens para desenvolver suas ideias. Sinto que todos os nossos contatos e todas as nossas redes em todos os níveis estão agora colocando os jovens em primeiro plano para ter conversas diretas com eles, em vez de deixá-los em um pequeno silo, cuidados por um departamento educativo. E essas pessoas sendo como guardiães, interpretando para eles ou falando em seu nome... Seshi e David [Jubb] conversam na cafeteria e Osmond encontra essa e essa pessoa na diretoria. Estamos reunindo todos os nossos contatos com os jovens, e eles estão trabalhando lado a lado, aprendendo a conversar e a trabalhar de um jeito que não acontecia antes.*

Tanto para o BAC como para o Contact, a The Agency se tornou a grande inspiração para o futuro dessas organizações, ampliando seu papel social e transformando profundamente o modo como querem operar no futuro. Fenton explica como ela se encaixa na história do Contact:

*O projeto agora é mais interessante, é o trabalho mais emocionante com o qual estivemos envolvidos. E parece que a The Agency é uma grande seta apontando para o futuro do Contact. [...] Dentro da nossa organização está o exemplo mais atrativo de engajamento social, e de como se tornar menos uma organização artística e mais uma espécie de empreendimento social, uma espécie de organização liderada pela sociedade e envolvida na mudança, facilitando a mudança e o empoderamento. E que a arte se torne o meio para fazermos isso, em vez de usarmos a arte como um fim em si mesma. A The Agency não é o único projeto que fez isso pelo Contact. O Contact teve um longo compromisso com o empoderamento dos jovens através da arte. Mas, historicamente, isso foi para produzir mais arte, ou para trabalhar nas artes, ou para se tornarem futuros líderes nas artes. O que é estimulante na The Agency é que ela aponta para tantas outras direções e isso nos leva a tantas outras áreas da comunidade, mas também a tantas áreas de prática e muitas outras áreas de engajamento social. A The Agency demonstra de um modo prático que a instituição artística pode se conectar com o que está do lado de fora de um modo poderoso. E o que faz com que o nosso papel seja diferente do papel de outras organizações sociais, outras instituições de caridade, outras agências, é a arte.*

A abertura do BAC para o aprendizado trazido pelo intercâmbio foi tão profunda que contribuiu fundamentalmente para a mudança da missão organizacional do Centro. Jubb descreve o que acredita ser o principal impacto do intercâmbio:

*O principal impacto seria um novo propósito organizacional, eu diria. Nós tínhamos uma missão que era a de “inventar o futuro do teatro”, e ela vigorou de 2006 a 2015. E agora temos uma nova missão, que é a de “inspirar as pessoas a tomar riscos criativos para moldar o futuro”. E a ideia de que isso é algo circular e não hierárquico... Eu acho que a The Agency é provavelmente o que impulsionou essa mudança na missão organizacional. Óbvio que muitas coisas contribuíram para isso, mas eu acho que a The Agency trouxe um grande estímulo. “Inspirar as pessoas a tomar riscos criativos para moldar o futuro” é, na verdade, uma ótima descrição da metodologia da The Agency. Então, eu diria que o impacto principal é uma mudança profunda na forma como pensamos como organização, e a The Agency desempenhou um papel catalisador nisso.*

Na perspectiva de David Jubb, para que as organizações artísticas no Reino Unido contribuam mais efetivamente para a construção de um mundo mais igualitário, é preciso que verdadeiramente revolucionem a sua prática. E esse processo só pode ocorrer através de transformações radicais na forma como se conectam com as comunidades, investem e criam seus projetos. Para ele, a troca que gerou a The Agency foi um fator fundamental nessa busca por uma nova forma de exercer seu papel social no contexto britânico, pois embora a metodologia tenha sido criada num outro contexto, também no Reino Unido ela produz alterações na hierarquia tradicional dos processos educacionais e criativos.

*Eu realmente penso que a The Agency, em sua abordagem, e algumas das abordagens do Scratch que utilizamos aqui, são, em última instância, sobre o empoderamento das pessoas. Como Faustini coloca lindamente, “tornem-se protagonistas de suas próprias vidas”, tornem-se pessoas que decidem e definem seu próprio caminho. E quando se observa os negócios, ou quando se observa a educação e a maneira como ela é feita, as hierarquias que tiram o poder das pessoas, que fazem com que as pessoas em um contexto escolar tenham medo de cometer erros, que reduzem as redes das pessoas, que tiram o poder de pensar grande e sobre mudanças... essencialmente o tipo de estruturas de controle em vigor... [...] Temos que inventar metodologias e maneiras de neutralizar isso. As organizações artísticas e culturais devem ser agitadoras e nós temos que encontrar modos que empoderem e permitam que as pessoas tomem o controle de suas próprias vidas. E eu acho que a criatividade está no cerne dessa questão. Acho que uma vida criativa é aquela na qual você é um protagonista, porque através de atos criativos em sua vida pessoal, profissional ou outra, você controla melhor o resultado daquilo que acontece com você.*

*A The Agency simplesmente nos ajudou a perceber que estávamos limitando o tipo de grupos de usuários com os quais estávamos trabalhando. Estávamos trabalhando com artistas que já se definiam como artistas, que haviam saído da faculdade com uma formação e com um diploma que já haviam estreitado enormemente quem e como eles são. A The Agency foi uma forma brilhante de dizer, “bem, tudo isso está acontecendo, mas na verdade nós apenas precisamos trabalhar de forma completa com os jovens em uma fase muito anterior e desenvolver suas ideias”. É uma ruptura com aquele tipo de visão da arte no século XIX que eu acho que é uma visão muito bem estabelecida – enfiar na garganta das pessoas: “Isso é bom para você”.*

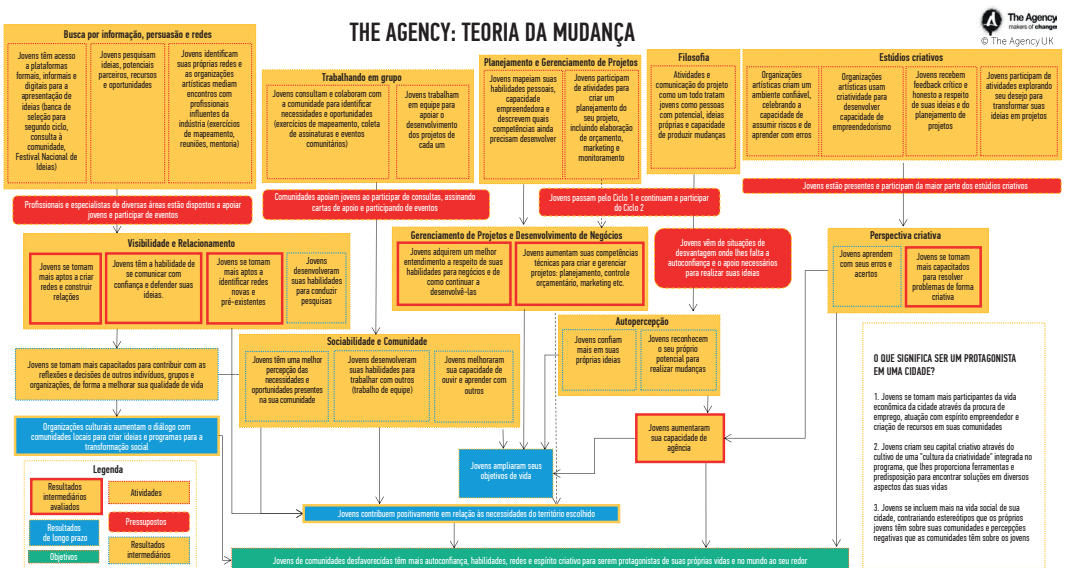
*E isso vira tudo do avesso: “O que é bom para você? E o que é bom para a sua comunidade?” Ainda é algo rigoroso e robusto, que usa um processo que permite que aquela pessoa que está desenvolvendo aquela ideia a teste. Através da The Agency, nós estamos agora fazendo coisas como o jogo de tabuleiro de Osmond ou tendo fortes conexões com o IAMNEXT, ou mesmo através da Agency of Creative Change, estabelecendo relações com alguns projetos de saúde mental que são conduzidos por artistas, ou um aplicativo sobre justiça criminal... Logo, trata-se de começar a desenvolver essas ideias criativas das pessoas. E esse é o tipo de coisa que precisa acontecer com as organizações culturais neste país.*

## NOTAS

1. A Agência de Redes para a Juventude é uma organização sem fins lucrativos que utiliza uma metodologia própria para apoiar jovens de comunidades da periferia do Rio de Janeiro a criarem e produzirem seus próprios projetos, beneficiando suas comunidades. Veja mais no texto presente nesta mesma publicação, “Culturas diferentes, a mesma potência”.
2. A missão do Contact Theatre é: “O Contact é uma ativa instituição beneficente baseada em Manchester que mantém os jovens no centro de tudo o que fazemos. Nós trabalhamos de forma local, nacional, e internacional para proporcionar oportunidades de mudança de vida para a próxima geração de líderes criativos, artistas e público. Nós redefinimos o teatro para o século XXI, apresentando e produzindo um programa artístico diverso em nossa sede, locais surpreendentes e espaços virtuais.” A missão do Battersea Arts Centre é: “Inspirar as pessoas a assumir riscos criativos para moldar o futuro”.
3. A missão do BAC mudou em 2015 para: “Inspirar as pessoas a assumir riscos criativos para moldar o futuro”.
4. Marcus Vinicius Faustini é o fundador da Agência de Redes para a Juventude e o criador da metodologia usada pela instituição no seu trabalho com jovens. Veja mais no texto presente nesta mesma publicação, “Culturas diferentes, a mesma potência”.
5. Paul Heritage é professor de Artes Cênicas e Performance (Professor of Performance and Drama) na Queen Mary University of London e diretor do projeto de pesquisa *A arte do intercâmbio cultural*.
6. *Pontos de contato* foi um projeto de intercâmbio cultural estruturado através de visitas recíprocas que teve sua primeira edição em 2010, promovendo encontros entre Pontos de Cultura do Brasil e instituições de arte e cultura do Reino Unido. Mais informações: <http://www.peoplespalaceprojects.org.uk/projects/points-of-contact-2012/>
7. The Agency conta com uma equipe de realização composta por um artista-facilitador, que lidera as sessões criativas aos sábados, e um assistente, que acompanha essas sessões e lidera o encontro que ocorre no meio da semana,

destinado à realização das tarefas definidas nos sábados. Além disso, o projeto conta com um gerente de projetos (*project manager*) em cada cidade, e estes são responsáveis pela produção dos encontros e eventos esporádicos. No caso do BAC (Londres), o gerente de projetos responde para a produtora sênior, Liz Moreton, que lidera o programa. No Contact Theatre (Manchester), o gerente de projetos está ligado diretamente à Chefe de Desenvolvimento Criativo (*Head of Creative Development*), Suzie Henderson.

8. Este processo também se repete de forma semelhante no Rio de Janeiro, onde a metodologia é usada em diferentes regiões da cidade, em comunidades também diferentes entre si, sempre exigindo adaptações aos seus contextos locais.
9. Literalmente *community*, em inglês.
10. Bairro onde está localizado o Battersea Arts Centre e também Winstanley.
11. Área (*estate*) que também dá nome a um conjunto de blocos habitacionais de Londres, onde ocorrem atividades da The Agency.
12. Big Lottery Fund é um dos maiores financiadores de projetos culturais (e de outras áreas) do Reino Unido, sendo formado por recursos da loteria nacional daquele país.
- 13.



14. *Agent* é o título dado aos participantes, mas também refere-se ao modo particular em que eles desenvolvem seus projetos.
15. Seshie Henry e Osmond Gordon-Vernon são ex-participantes premiados em 2013-14 pela The Agency que continuam a desenvolver seus projetos com o apoio do BAC. Seshie foi premiado aos 17 anos de idade para que desenvolvesse IAMNEXT (um programa que apoia músicos jovens). Osmon tinha 14 anos

- quando recebeu seu financiamento como parte do programa para desenvolver *Life is What You Make It*, um jogo de tabuleiro baseado na área onde ele cresceu e que estimula os jogadores a refletir sobre que tipos de decisões eles estão preparados para tomar nos percursos de suas vidas.
16. David Jubb refere-se ao *The Artist-Teacher Exchange*, um programa do BAC que apoia professores que desenvolvem suas ideias criativas com o apoio de um artista.
  17. Organização sem fins lucrativos sediada em Battersea que desenvolve programas sociais para jovens. Uma das atividades oferecidas é a prática esportiva através de um clube de boxe.
  18. Como parte do programa da The Agency, o líder da câmara municipal de Wandsworth participou do painel independente que concedeu ao jogo de tabuleiro de Osmond o financiamento para que desenvolvesse seu projeto.



**ARTIE D**

**RCĂMBI**

**CULT**



AR

INTERCÂ

**ENCONTROS NA ALDEIA:**

DA AMAZÔNIA À BROADWAY

PAUL HERITAGE

# APRESENTAÇÃO

Este estudo de caso busca rastrear as ressonâncias e responsabilidades que permanecem conosco cinco séculos depois do verdadeiramente primeiro momento de intercâmbio cultural entre europeus e o povo que originalmente vivia em uma terra que ainda não havia sido chamada “Brasil”. Nossas próprias questões de pesquisa sobre tradução e transformação já estão inscritas na carta de Pero Vaz de Caminha ao rei português Dom Manuel I. Ele escreveu um relato daqueles primeiros dez dias em abril de 1500 que se tornaria o capítulo de abertura da história do Brasil. Assim como nós, Caminha quer saber que transformações são possíveis quando uma cultura encontra e realiza trocas com outra. Por meio de sua pena documentarista, ele nos oferece um vislumbre da vida indígena e dos processos estéticos que ele procura entender na medida em que abre suas próprias experiências culturais e sociais a questionamentos. Pero Vaz de Caminha tenta hesitantemente traduzir o que vê, reconhecendo o tempo todo o fracasso inerente à sua empreitada. Ele sabia instintivamente que estava traíndo os gestos, palavras e atos que interpretava, e foi honesto ao ponto de declarar que as intenções daqueles que chegaram d’além mar eram muito menos transparentes do que as daqueles que os saudavam na praia. Naquele exato primeiro instante, Caminha questiona quão sustentável é o processo de transformação, o que também hoje está no cerne da nossa investigação.

Esse estudo de caso oferece uma variedade de diferentes textos que refletem sobre o intercâmbio artístico contemporâneo com as culturas indígenas brasileiras. Isso inclui materiais oriundos de uma produção teatral de Simon McBurney, um dos principais atores e diretores do mundo. Como parte de sua pesquisa de preparação para uma adaptação teatral do livro *Amazon Beaming* com sua companhia *Cumplicite*, McBurney viajou com *Heritage* a fim de encontrar-se com os *Mayoruna* no estado brasileiro do Amazonas (março de 2014) e com os povos *Yawalapiti* e *Kuikuro* nos territórios indígenas do Xingu (agosto de 2014). McBurney escreveu um monólogo baseado em sua pesquisa, chamado *The Encounter* (O encontro), que estreou no Festival Internacional de Edimburgo em 2015, antes de seguir para uma turnê mundial. Na última parte deste estudo, assim como no website do projeto de pesquisa ([www.inter-cultural.com](http://www.inter-cultural.com)), há extensos links para entrevistas, fotos, vídeos, diários e anotações de ensaios documentando as visitas de McBurney ao Brasil, bem como uma seleção de

resenhas sobre a produção de *The Encounter*. Há também um link para o filme *Ete Londres – Londres como uma aldeia*, dirigido por Takumã Kuikuro, que foi produzido para este estudo como uma peça de pesquisa prática. Financiado por uma bolsa de viagem proporcionada pelo Ministério da Cultura brasileiro e recursos disponibilizados por este projeto (*A arte do intercâmbio cultural*), Takumã passou seis semanas em Londres em abril de 2015 para produzir um documentário de 20 minutos sobre a cidade. Simon McBurney e Takumã Kuikuro encontraram-se pela primeira vez no Xingu e se reuniram novamente em Londres para as filmagens do documentário e para um debate público organizado como parte dessa pesquisa. *Ete Londres* estreou na aldeia Kuikuro, de Takumã, chamada Ipatse, no Alto Xingu, em agosto de 2015. Subsequentemente, foi exibido na embaixada brasileira em Londres, em fevereiro de 2016. McBurney convidou Takumã e Heritage para participar de um painel de debates após uma das exibições de sua produção, *The Encounter*, no palco principal do centro cultural Barbican (Londres). *Ete Londres – Londres como uma aldeia* foi exibido na sessão final do seminário de encerramento do projeto *A arte do intercâmbio cultural*, no Rio de Janeiro, em outubro de 2016. Nesta edição publicamos um curto texto de Simon McBurney, extraído do programa da peça apresentada no Festival de Edimburgo, intitulado “Vemos apenas o que queremos ver”. No website deste projeto há também transcrições de uma entrevista de Takumã no Rio de Janeiro e de uma conversa entre McBurney e Takumã em Londres.

Este estudo de caso começa com uma carta a Pero Vaz de Caminha escrita por Paul Heritage, que busca inserir o trabalho de Takumã e McBurney em um arcabouço histórico e conceitual. Uma carta é sempre incompleta, imaginando um diálogo que é postergado e talvez nunca completado. É um formato mais incerto do que outros escritos, menos adequado à definição da verdade e mais inclinado ao ponto de vista. Uma carta é também estabelecida sobre a noção de intercâmbio. Começamos, pois, com uma carta escrita em 2015 para 1500, a fim de destacar como um artista britânico de Londres e um artista brasileiro do Xingu colocaram o intercâmbio no coração de seus processos estéticos e produziram uma arte que traduz os mundos um do outro.

# CARO PERO VAZ...

## UMA RESPOSTA À PRIMEIRA CARTA ENVIADA DO BRASIL PARA A EUROPA EM MAIO DE 1500

*Em 1º de maio de 1500, Pero Vaz de Caminha enviou uma carta ao rei de Portugal informando-o que Pedro Álvares Cabral encontrara o país que tornou-se conhecido como Brasil. Sua carta descreve o encontro original entre os navegantes portugueses e as pessoas que eles encontraram na terra que se tornou conhecida como Brasil. 516 anos depois, Paul Heritage enviou uma resposta...*

Rua São João Batista  
Rio de Janeiro  
Brasil  
1º de maio de 2016

Caro Pero Vaz de Caminha,

Gostaria de lhe apresentar dois artistas, o diretor de cinema brasileiro Takumã Kuikuro e o ator, diretor e dramaturgo britânico Simon McBurney. Em 2014, Simon iniciou uma jornada à terra que você avistou pela primeira vez em 22 de abril de 1500, começando assim um processo de intercâmbio com os descendentes daquelas pessoas que você descreveu tão vividamente em sua carta a Dom Manuel I. Mais do que uma carta, você escreveu a certidão de nascimento do Brasil, descrevendo com extraordinários detalhes o que ocorreu no primeiro intercâmbio com o povo do novo mundo. Ao longo dos últimos dois anos, Simon e Takumã fizeram obras de arte de seu próprio intercâmbio: uma peça e um filme. Eles fizeram perguntas sobre algumas das questões que têm ecoado por cinco séculos desde que você enviou o relato do primeiro encontro entre europeus e povos indígenas dessa terra.

Sua carta com data de sexta-feira, 1º de maio de 1500, chegou em segurança em Lisboa. Assinada e selada no deque de um galeão ancorado na costa de um país cujo nome, Brasil, você jamais chegaria a ouvir, ela seria finalmente entregue ao rei Dom Manuel I, de Portugal, somente quinze meses depois. O homem ao qual sua carta foi confiada, Gaspar de Lemos, foi festejado quando chegou com a notícia de que Pedro Álvares Cabral confirmara a existência de um novo mundo bastante envolto em boatos e fábulas. Você já havia morrido há seis meses quando sua carta chegou. Morto em Calcutá em 16 de dezembro, você estava destinado a nunca estabelecer o entreposto

comercial na Índia, razão pela qual você viajou com Cabral pelas novas rotas marítimas abertas por Vasco da Gama. Seu legado, porém, foram vinte e sete páginas nas quais você descreveu dez dias que mudaram o mundo. Suas palavras íntimas em uma carta que servia a uma função pública revelam o fundamento das contradições inerentes aos processos de colonização, globalização e o que agora definimos como “intercâmbio cultural”. Assim como pilotos e cartógrafos portugueses expandiram o entendimento físico do globo no início da Idade Moderna, seu retrato do encontro com uma terra desconhecida e seu povo começou a mapear o terreno por meio do qual o mundo iria se engajar com o Brasil e o Brasil iria se engajar consigo pelos próximos 500 anos. Quando você se postou no deque com os marinheiros vendo as algas flutuarem, assim indicando que se aproximavam de terras, você estava prestes a se tornar a singular testemunha de um intercâmbio cultural que continua a ecoar por cinco séculos. Eu escrevo para rastrear alguns dos fios que, mesmo agora, conectam dois artistas contemporâneos – um britânico, um brasileiro – àquele primeiro encontro.

Em uma sala de ensaio em Bethnal Green, Londres, em uma tarde surpreendentemente fria para o mês de junho, em 2015, assisti Simon McBurney revelar como ele iria representar os encontros que foram parte de suas jornadas à região amazônica do Brasil, jornadas essas que ambos empreendemos juntos no ano anterior. A sala de ensaio de Simon é, por si própria, um local de encontro. Embora assistamos a um monólogo em construção, a sala está cheia de gente. As vozes gravadas de cientistas, filósofos e ativistas políticos fundem-se com as vozes dos técnicos de som e gerentes de palco, sobrepostas às de atores amigos que estão lá para interagir com Simon enquanto ele desenvolve, descarta e descobre seus caminhos narrativos. É também um lugar onde eu ouço de novo os sons das noites amazônicas passadas na escuridão de uma floresta, gravando, imóvel, um mundo que parecia querer nos devorar em picadas infinitas. No centro de uma sala que é, ao mesmo tempo, hi-tech e playground infantil, está a ameaçadora cabeça cinza em tamanho real que viajou conosco em nossa visita à vila Mayoruna, no estado brasileiro do Amazonas, ano passado. Presa a um poste em uma trilha da floresta, a cabeça, com sua tecnologia binaural, gravou, à noite, os sons que agora estão turbilhonando em 360° ao nosso redor, enquanto nos sentamos com os olhos fechados em Bethnal Green. Assim como quando lemos as palavras de sua carta de 500 anos atrás, nos engajamos em um ato coletivo de imaginação sobre o encontro que não terminou no momento de sua percepção inicial, mas é parte de nossa consciência agora, enquanto nos sentamos juntos.

Simon interagiu com, imaginou, criou o Brasil e seus povos indígenas muito antes de visitar o país pela primeira vez. O que você descreveu em sua carta

sobre o encontro com aquelas pessoas nuas em abril de 1500 ficou inscrito no imaginário europeu pelos 500 anos que se seguiram. O horizonte brasileiro visto por Simon foi enriquecido pela leitura de *Amazon Beaming*, o relato de Petru Popescu de um período nos anos 1970, em que o fotógrafo Loren McIntyre passou com o povo Mayoruna durante a sua busca pela nascente do rio Amazonas. Após duas décadas mantendo o livro em sua cabeça e no coração, Simon me pediu para arranjar um encontro para ele com povos indígenas, um encontro que tornasse possível um intercâmbio que alimentaria sua adaptação de *Amazon Beaming* como um monólogo que ele pudesse interpretar no palco.

Você estimou ter visto aproximadamente 500 pessoas naquela praia, durante 10 dias, em 1500. Elas eram apenas uma minúscula proporção de uma população indígena que, na época de sua chegada, remontava a mais de cinco milhões, formada por inúmeros povos diferentes, ocupando o território que mais tarde será chamado Brasil. O que aconteceu com aqueles povos à medida em que eles se tornaram brasileiros? De todas as perguntas de sua carta que alcançaram os séculos, essa é a que mais irá persistir, e que ainda resiste a uma resposta. Você nunca tentou nomear as pessoas que você encontrou lá. Eles são homens e mulheres; eles são jovens e velhos. Eles são, como você enfaticamente reiterou, exatamente como nós. Porém, por mais que você reconheça a proximidade daqueles na praia aos que chegaram no navio, você também calcula a distância. Intercâmbios realizados durante aqueles primeiros dez dias tentaram percorrer aquela distância, mas nunca fecharam a lacuna. Aquelas pessoas que você nunca nomeou tornaram-se conhecidas em portuguêses como índios, e é assim que eu irei chamá-las aqui, embora tenham se passado outros 50 anos após sua morte antes que o nome fosse usado. Antes de serem índios, eles têm a identidade de seu próprio povo, ou etnia. Eles são Tupiniquim e Tupinambá, Yanomami e Yawalapiti, Pataxó e Kayapó, mas é como índios que eles continuam a provocar perguntas em nós hoje, da mesma forma como provocaram perguntas em você, quando você atracou naquela praia. Assim como provocaram perguntas em Simon, quando ele desembarcou de uma canoa no rio Solimões para ser saudado por meninas de uma aldeia Mayoruna, em março de 2014.

Os índios sobreviveram para se tornarem brasileiros, mas sua sobrevivência tem de ser colocada no contexto da tragédia da aniquilação de 90% da população original em consequência do que aconteceu depois que você partiu. Sua destruição não foi, creio eu, o destino que você teria desejado ou imaginado para eles. Nada em sua carta sugere que você antecipava os massacres, doenças ou assimilações forçadas que iriam recair sobre esses povos. Aquelos primeiros dias de intercâmbio nos quais o Brasil foi forjado são dias de esperança e possibilidade, de um encontro que é melhor caracterizado pelo momento em que índios e portugueses

dançaram juntos na praia. O intercâmbio ainda era equilibrado. Ele tinha limites e você mostra que resistência era algo possível naquele momento em que um sensível engajamento se estabelecia. Aquele equilíbrio seria brutalmente destruído em menos de cinquenta anos, quando os colonizadores portugueses, aliados à igreja católica, reconfiguraram o relacionamento com os índios na formação do Brasil. Guerra, legislação, catecismo e capitalismo estabeleceram uma trajetória que parecia indicar a desenfreada e inevitável extinção dos índios no Brasil. Apesar de serem parte da narrativa histórica do país, eles passaram de um século a outro sem adquirir um passado. Eles existiam em um interminável Ano Zero.

Nunca poderá haver um cálculo exato de quantos índios existiam naquela época ou existem agora, e a ambiguidade numérica sempre será parte das nuances da identidade indígena no Brasil. Em 2012, a Fundação Nacional do Índio (FUNAI) calculou que existiam cerca de 900.000 índios, de aproximadamente 240 etnias. Apenas uma fração restou daqueles 5 milhões de índios que estavam nos territórios que Portugal eventualmente batizou de Brasil. O fim dos índios era sempre supostamente iminente, e a extinção irresistível. Populações inteiras como os Xeta ou os Krêjá foram eliminadas, outras foram tão drasticamente reduzidas que seus números caíram abaixo do que torna possível a continuidade de um grupo étnico. Outros, como os Guató e os Puruborá, emergiram da suposta extinção, com seus velhos ainda falando sua língua original. Populações que aparentemente foram assimiladas em comunidades ribeirinhas ou agrícolas recentemente reivindicaram sua identidade, língua e cultura indígena em um processo que os antropólogos descrevem como etnogênese. Provavelmente menos de 30 das etnias hoje sobreviventes vivem inteiramente fora das estruturas paternalistas que o estado brasileiro criou para o índio ao longo do último século. As outras estabeleceram e negociaram contato com colonos europeus e africanos por cinco séculos. Contra todas as chances, eles desenvolveram resistência contra doenças, fizeram esforços extraordinários para manter seus idiomas e, de diferentes formas, estão descobrindo novas maneiras de fortalecer suas culturas. As pessoas que você encontrou em abril de 1500 eram provavelmente Guarani, e sua população está crescendo novamente, assim como os Xavante, os Terena, os Guajajara e os Tikuna. Todos eles são índios e todos eles são brasileiros.<sup>1</sup>

Com sua carta, o índio foi constituído como um ponto de interrogação para o viajante e o colonizador europeu pelos próximos cinco séculos. Povos indígenas que sobreviveram aos massacres, doenças e assimilações forçadas permanecem sendo uma questão enigmática para o Brasil contemporâneo. Mércio Pereira Gomes, o presidente da Funai que ocupou o cargo por mais tempo e que acompanhou Simon e eu em uma de nossas visitas aos territórios indígenas, listou algumas das aparentemente infinitas questões que sempre



parecem assombrar nossas interações com os índios desde que você nos falou deles pela primeira vez: quem são os índios do Brasil? Quantas tribos existem lá? Onde eles estão? Como eles vivem? Onde ficam suas terras? Eles protegem o meio ambiente? Eles também vivem em cidades? Eles são preguiçosos? Eles são brasileiros? Há preconceito contra eles? Quantos existem e quantos existiam no Brasil em 1500? O que aconteceu com eles? Por que eles são contra usinas hidrelétricas? Qual será o futuro deles?<sup>2</sup> Apesar de hoje existirem menos de um milhão de índios no território brasileiro, é tão significativo observar que a população cresceu dramaticamente desde os anos de 1950 quanto é significativo lembrar a dizimação de sua população desde 1500. Dados sobre a população indígena são melhores expressos como vetores em vez de números isolados. Tampouco é suficiente observar que os povos indígenas ocupam 13% do território nacional brasileiro sem observar que sua presença vai do núcleo central do Brasil até seus recantos mais remotos, e entender *como e por que* eles habitam essas terras. Sua ocupação expressa a preservação do que constitui o Brasil. Sua sobrevivência continua a revolver a questão indígena, de modo que o ponto de interrogação se torna não o que eles são na praia, mas o que nós somos na proa do barco.

Na medida em que o destino político do índio parecia mover-se inexoravelmente para o desaparecimento no século XIX, ele tornou-se um símbolo nacional idealizado na trajetória brasileira de colônia portuguesa a república independente. A real figura histórica do índio foi condenada ao passado, excluída do presente e eliminada do futuro. Mesmo quando a visão de um Brasil imperial unificado e homogeneizado deu lugar a uma república romântica e positivista enraizada no intercâmbio ou fusão de três culturas – europeia, africana e indígena –, a marcha do progresso iria depender da defesa do que era visto como qualidades (europeias) superiores e modernizantes, enquanto degradava ou destruía aquilo que era nativo e, portanto, primitivo. A imagem do Brasil que emergiu como um singular caldeirão de culturas no qual diferenças históricas, exclusões e desigualdades são ignoradas e invalidadas continua a ser usada para definir a semente do multiculturalismo do país. O intercâmbio cultural é exaltado como parte do DNA que faz do Brasil, o Brasil. No ano 2000, quando sua carta fez a viagem de volta à terra da qual foi originalmente enviada, ela chegou como parte das celebrações do 500º aniversário de sua chegada com Pedro Álvares Cabral. O renomado sociólogo Fernando Henrique Cardoso era o presidente do Brasil no limiar do novo milênio, e ele confiantemente escreveu no catálogo que acompanhou sua carta em uma turnê por sete cidades brasileiras que você falava para nós, hoje, sobre o potencial positivo do processo colonizador:

*“A fama da carta deve-se, em grande parte, ao resultado favorável do encontro que ela descreve, o encontro de culturas marcando o começo de um bem-sucedido processo de civilização... A nação inaugurada em 1500 hoje desfruta da plasticidade cultural como uma de suas principais características.”<sup>3</sup>*

Não foi um resultado tão favorável para os 90% da população indígena exterminada nos anos que se seguiram ao primeiro encontro (na verdade, nem para os 4,9 milhões de africanos forçados por meio da escravidão a vir para o Brasil nos próximos séculos). Entretanto, aqueles índios, que se recusaram a desaparecer naquele processo de “civilização”, estão agora emergindo para se tornarem sujeitos ativos e agentes no modo como a história brasileira é vista, apresentada, traduzida e concebida. Eles estão estudando e ensinando nas universidades, escrevendo as teses e as histórias, liderando organizações e negociando direitos sobre a terra, e não estão mais sendo observados, mas tornaram-se os observadores. Não mais apenas na frente das câmeras, eles estão tirando as fotos e fazendo os filmes. Pela primeira vez, podemos olhar do ponto de vista da praia. O índio, assim como a floresta, não está apenas sendo destruído. Eles estão olhando de volta para nós e resistindo.

Na sala de ensaio em Bethnal Green, Simon trabalha o livro *Amazon Beaming* para encontrar meios de nos lembrar que o fotógrafo americano Loren McIntyre perdeu não apenas o seu relógio, mas o senso de tempo linear durante sua estadia com os Mayoruna. Simon brinca com o tempo na construção de sua performance do mesmo modo como fez com seu próprio cronograma, roubando da sua agenda os dias que passamos na Amazônia e, mais tarde, nos territórios do Xingu. Como era impossível extrair do calendário as semanas que seriam necessárias para chegar ao Vale do Javari, onde a maioria dos Mayoruna vivem, na fronteira entre Brasil e Peru, em março de 2014 nós viajamos para a aldeia de Marajaí, nas margens do rio Solimões, para onde parte da tribo havia se realocado muitas décadas atrás. É lá que Simon começa a experimentar e a gravar as especificidades da floresta, ao mesmo tempo em que confronta os habitantes locais com a história de McIntyre. Ele representa com mímica tudo o que minha tradução não pode capturar. Lourival, o cacique de 80 anos, concorda com gestos simples e um menear com a cabeça que ele reconhece a história contada por Simon como parte da história de seu povo. Simon introduz a cabeça cinza que irá capturar as gravações da floresta, pedindo a Lourival e sua esposa que fechem os olhos enquanto coloca neles os fones de ouvidos. Seus sorrisos e surpresa aumentam enquanto eles espantam os pássaros, sapos e insetos que Simon conjura na imaginação deles.

Novas histórias se formam enquanto caminhamos pela aldeia nos próximos dias. A escola com suas conexões com a internet, o posto de saúde e seu médico

cubano,<sup>4</sup> a embalagem de preservativo no caminho para a floresta, o orelhão e as câmeras digitais. À medida que observamos o modo como essa comunidade ribeirinha vive entre mundos, percebemos que as histórias originais que trouxemos conosco nunca são suficientes para contar o que vemos. Os índios não ficarão parados em um inviolável e inviolável mito de origem pura que foi criado em torno deles, mas, como todos os ameríndios da região amazônica, eles sabem que devem apegar-se ao que lhes tem sido tirado por aqueles que eles chamam de “homem branco”. Isso significa responsabilizar-se pela reprodução de sua própria identidade. Assim como Simon, eles procuram e gravam as danças, rituais, línguas que estão sob o risco de perder. Eles estão descobrindo seus próprios modos de partilhar e contar suas histórias usando as tecnologias do “homem branco”. Eles querem participar do mundo moderno – ser brasileiros – e querem preservar suas identidades indígenas. Transição e tradução são contínuas, mas contingentes em contextos nos quais eles cada vez mais buscam controlar. Todas as complexidades daqueles primeiros 10 dias em abril de 1500, quando o Brasil foi forjado no intercâmbio que ocorreu entre duas culturas, ainda estão acontecendo na aldeia de Marajá.

O Brasil nasceu em uma jornada, uma descoberta, um cruzamento e um intercâmbio. Processos similares irão incitar os processos estéticos que Simon e Takumã realizaram individualmente para produzir seus trabalhos. Em 1500, você levou 44 exaustivos dias no mar para viajar de Lisboa para a terra que Pedro Álvares Cabral avistou em 22 de abril, reivindicou em 1º de maio, e que os 500 anos subsequentes inventaram. Sua carta fornece poucos detalhes daqueles dias de viagem, mas sua presença na nova terra é sempre marcada, e às vezes perturbada, pela distância de onde você partiu. Você nunca está inteiramente no novo mundo porque você é sempre o viajante de um lugar para o qual você irá retornar. É para esse “entre” (mundos) que Takumã Kuikuro e Simon McBurney irão levar os seus espectadores.

Foi um monomotor Cessna que levou Simon e eu ao Xingu, cinco meses depois, e ao nosso primeiro encontro com Takumã. Nós havíamos sido convidados para o ritual fúnebre do Xingu, conhecido como Quarup, que em agosto de 2014 aconteceria na aldeia dos Yawalapiti. Encravado na parte meridional da região amazônica, o Xingu foi criado pelo governo brasileiro como um território de povos indígenas para protegê-los da invasão do “progresso” que teria destruído suas terras e, portanto, suas culturas. O voo de duas horas e meia nos leva da escarpada paisagem urbana de Goiânia – lar daqueles cujas vidas e rendas desproporcionais dependem do agronegócio do Brasil – à terra apinhada de ininterruptas plantações de soja que irão alimentar o gado que produz a carne servida nas mesas de jantar da Europa e América do Norte. As plantações serão nutridas com peixe pulverizado, trazidos dos oceanos, e com os tóxicos produtos químicos que

permitem que essas lavouras se proliferem no inclemente cerrado brasileiro. Quando chegamos ao Xingu há uma abrupta e exata cicatriz que separa o Brasil moderno das antigas florestas. A linha marca o ponto onde as monocromáticas plantações de soja dão lugar aos múltiplos verdes da panóplia florestal e o circuito de rios interconectados são interrompidos apenas pelas trilhas irregulares de terra vermelha que ocasionalmente levam às vastas formas circulares das aldeias do Xingu. Essas são as aldeias de nove diferentes grupos étnicos que habitam o território do Alto Xingu.

Pousamos em uma das estradas empoeiradas que têm servido de campo de pouso desde que o Brasil marchou para o Oeste para desbravar essas terras, nos anos de 1930. Um índio escurecido com jenipapo e nu exceto pela faixa que usa na cintura nos ajuda a descer pela asa do avião rumo às terras do Xingu pela primeira vez. É difícil para mim não pensar em seu desembarque, Pero Vaz de Caminha, e nos índios Guarani que baixaram as armas para ajudá-lo a sair dos barcos a remo que o levaram dos galeões portugueses para a praia. Simon e eu removemos nossas bagagens com comida, roupas, redes e presentes para sermos saudados pelo representante da Funai, a agência do governo brasileiro encarregada dos assuntos indígenas. Simon já está grudado em seu equipamento de gravação para capturar o som do Cessna, enquanto o avião imediatamente prepara-se para decolar, deixando-nos nesse território desconhecido e, ainda assim, muito receptivo.

Uma kombi, destituída de muitos de seus assentos, nos leva por 30 minutos por uma estrada empoeirada e esburacada, por onde chegamos à etapa final de nossa viagem enquanto o sol começa sua rápida descida. Somos deixados na borda de um portentoso círculo de nove longas e altas *ocas* – as mesmas palhoças que você registrou em sua carta há 500 anos. Vamos ficar com Pirakumã e sua esposa Iamoni, que aparecem para nos saudar. Iamoni nos conduz pelo ar escurecido e fresco de sua oca. Sem palavras ela aceita as contas, anzóis e lã que fomos instruídos a trazer, e Pirakumã nos mostra como prender nossas redes entre as estacas de madeira que elevam as paredes arqueadas e o poste central da palhoça.

Na inquieta incerteza de nossas redes, Simon e eu olhávamos enquanto dois flautistas entravam na oca com cocares de penas amarelas, corpos escurecidos e pintados de modo elaborado, cabelos escorridos e vermelhos pelo sumo do urucum, e tecido de algodão de cor elétrica enrolado em torno das pernas com guizos para marcar uma irresistível batida com os pés. Os instrumentos de flauta dupla dos jovens guerreiros músicos estendem-se por quase dois metros à sua frente, impossivelmente suspensos logo acima do chão de terra enquanto eles sopram longamente pela larga abertura que pende de seus lábios. Duas jovens seguiam logo atrás, com uma das mãos levemente pousada sobre o ombro do flautista à sua frente. Elas estão nuas

exceto pelas finas faixas de cintura, feitas de palha de buriti que revelam, mais do que ocultam, seu sexo. Cabeças curvadas, rostos ocultos pelo cabelo negro que não foi cortado desde sua última menstruação, corpos quase embranquecidos pela reclusão, as jovens seguem a dança rítmica percussiva dos flautistas que as conduzem repetidamente ao redor da aldeia, dentro e fora de cada uma das *ocas*. No que eles entram no refúgio da escuridão das ocas, as jovens se separam e olham para as fendas das paredes de madeira inclinadas, desviando seus olhos da poderosa mágica da flauta dos homens. Das sombras, lamoni e as outras mulheres emergem com água, pentes, sorrisos, encorajamento. Os flautistas marcam o passo no centro da oca, introduzindo notas pulsantes na profundidade e nas alturas daquela estrutura semelhante a uma catedral, antes de se voltarem para a forte luz da pequena entrada. As jovens seguram-se uma vez mais ao flautista para a jornada rumo à feminilidade. Essa incansável, assombrosa procissão dançante unirá os quatro em um ritual aparentemente hermético durante as iluminadas horas do nascer do sol de quinta-feira até a queda da noite de sábado. Simon está deitado na rede ao meu lado, vendo, ouvindo, escrevendo, gravando. Fazendo-se presente. Amanhã, às quatro da madrugada, ele vai caminhar em direção ao sol nascente cruzando a forma oval da clareira de terra batida, por entre às ocas, e sussurrar: “O melhor despertar da minha vida”.

Venha conosco ao Xingu, senhor Vaz de Caminha. É um desafio que o levaria da praia na qual você desembarcou por mais de 2.000 quilômetros de estradas e trilhas na floresta até o centro geográfico do Brasil. O último dia da jornada, através do oceano das implacáveis plantações de soja das planícies centrais do Brasil, abruptamente dá lugar à plenitude das terras do Xingu, onde o cerrado encontra a floresta amazônica. Criada como uma reserva federal pelo governo brasileiro em 1961, o território do Xingu ocupa hoje uma área aproximadamente do tamanho da Bélgica. Embora oficialmente denominado Parque Indígena do Xingu, as dezesseis diferentes populações indígenas que se espalham por seu vasto território não se consideram como estando em um parque, mas cultivando vidas em sua própria terra ancestral. O Xingu é um lugar onde a narrativa do Brasil e os termos do intercâmbio que começou com Pedro Álvares Cabral estão sendo reescritos.

Fomos convidados para o Quarup anual – a cerimônia de transformação do Xingu. Esse que está entre os mais poderosos dos rituais une as tradições de nove das dezesseis tribos do Alto Xingu. Elas se reúnem anualmente para realizar as cerimônias que marcam as transições da vida e da morte, simultaneamente liberando as jovens da reclusão iniciada com a menstruação e, as famílias, do luto daqueles que morreram no ano anterior. O Quarup nos apresenta aos rituais do Xingu. Não há uma liturgia fixa, mas um fluxo e uma fruição de repetidas ações, música e danças, de modo que é difícil

para nós entender como e por que um movimento para e outro começa. O Xingu conjura um mundo de espíritos que eludem, espíritos que atacam, espíritos que precisam ser pacificados, espíritos que se evadem e invadem vidas. Até mesmo a parte mais lúdica do ritual fica envolta em espiritualidade quando o huka-huka – uma luta de ferozes ataques de dois minutos – levanta a poeira e marca o fim do Quarup. A espiritualidade é invocada pelas lutas dos jovens que são parte da memória e da identidade das pessoas. Ao longo dos quatro dias, outras aldeias são chamadas e chegam de longe por barco, bicicleta, moto e a pé para ser parte do Quarup anual. Há uma insegurança espiritual no Xingu enquanto eles se reúnem para celebrar seu ritual fúnebre. Uma sensação de ainda lutar para descobrir o que é a vida e do que isso se trata. Talvez seja isso que atraiu Simon até lá. É parte de sua luta e de seu destino, assim como a jornada que Popescu traça para McIntyre em *Amazon Beaming*. Uma jornada para um lugar para o qual tudo converge.

“Por que você está aqui?”. As anotações de campo de Simon recordam nosso primeiro encontro com o *cacique* – o chefe – da aldeia de Marajaí.

*Lourival, de acordo com o protocolo local, conversa conosco durante as nossas boas-vindas à aldeia – ele tem feito isso pela maior parte de uma hora. A cabana está abarrotada de pessoas, e sentado entre nós, como algum tipo de totem do século 21, está uma cabeça binaural, o microfone que grava no chamado “3D”...*

*Então, você fez toda essa viagem e eu tenho uma pergunta...*

*Lourival se inclina para frente, olhando-me nos olhos.*

*– Por que você está aqui?*

*Nervosamente, eu passo a língua sobre o sal molhado de meu lábio superior, e o suor faz meus olhos arderem enquanto todo o mundo se volta para mim.*

*– Acho que você precisa responder, diz Paul.*

*De repente, os sons da floresta e da aldeia tornam-se extremamente altos. Eu limpo minha garganta.<sup>5</sup>*

Aqueles índios naquela praia em 1500 devem ter perguntado a mesma questão de Lourival quando você desembarcou de seu barco com Pedro Álvares Cabral: “Por que você está aqui?”. De certo modo, todo intercâmbio cultural faz essa pergunta, mas essa é a que mais facilmente pode

perder-se no ruído da tradução, especialmente quando aqueles que chegam com tanta frequência dão-se o direito de permanecer onde quer que desembarquem. Quando Takumã deixou o Xingu para viajar a Londres, ele tornou-se a pergunta. “Por que você, um índio brasileiro, está em Londres?” Seu improvável deslocamento tornou-se a (indizível) interrogação. Quando Simon e eu chegamos a uma aldeia do Xingu, Takumã sabia por que estávamos lá. Ele sabe que estamos silenciosamente perguntando sobre ele e seu povo: “Por que vocês estão aqui? O que torna possível que vocês, povo de outro milênio, ainda possam estar conosco aqui e agora?”. A missão de Takumã de fazer um documentário sobre Londres nos termos e no enquadramento que ele traz de sua aldeia o capacita a multiplicar e a fragmentar a questão do porquê cada um de nós está aqui em relação ao outro. *Londres como uma aldeia* não apenas explora os intercâmbios que fazemos para moldar nossas vidas na cidade, mas também desnuda as diferenças ilusórias que insistem em manter Londres distante de sua aldeia Kuikuro no Xingu.

Os índios naquela praia distante em 1500 permanecem silenciosos nas páginas de sua carta. Apenas agora começamos a ouvir suas vozes e vislumbrar o que eles viram quando você emergiu do horizonte. Câmeras, tablets e smartphones substituíram sua pena, de modo que, durante a visita de Simon McBurney à Amazônia e ao Xingu, ele foi fotografado por mais índios do que aqueles que ele fotografou. Índios estão filmando, editando e mostrando sua obra não apenas em suas aldeias e nas aldeias dos outros, mas em festivais, via mídias sociais e até mesmo no Netflix. Muito desse desenvolvimento deve-se ao Vídeo nas Aldeias, uma organização artística não governamental brasileira criada por Vincent Carelli em 1986.<sup>6</sup> O objetivo da organização é apoiar o esforço dos povos indígenas em sua luta para fortalecer suas identidades, capacitando-os a preservar seus territórios e culturas ancestrais por meio do compartilhamento de tecnologias e produção de vídeo e cinema. Não preciso descrever isso, porque temos as palavras do próprio Takumã.

*Meu nome é Takumã Kuikuro. Sou da aldeia Ipatse, do Estado de Mato Grosso, do Alto Xingu. Eu tenho 31 anos. Alto Xingu quer dizer que a gente mora onde começa o rio Xingu, porque a água desce; por isso “Alto Xingu”. Não me considero um cineasta indígena, eu me considero um pesquisador indígena. Faço pesquisa das coisas, registros de tudo que a gente tem. Fora do Xingu, eu faço formação para a gente passar esse conhecimento que eu aprendi com o Vídeo nas Aldeias, para eles fazerem esse trabalho dentro de suas comunidades.*

*Quando tinha por volta de 16 anos, eu comecei a fazer esse trabalho. Não sabia como se pesquisava as coisas, mas aprendi a*

*fazer isso para poder registrar. Comecei a entender como se pesquisa histórias, rituais, mitos, para a gente poder seguir nosso trabalho. Meu pai me preparava para ser um lutador. Eu cresci recluso para poder crescer forte. Nossos antepassados se preocupavam muito com o jovem crescer forte, alto e lutador.*

*Quando cheguei a primeira oficina do Vídeo nas Aldeias, eu me interessei, mas eu não fui escolhido pela comunidade. Eu tinha vergonha de me aproximar das pessoas. Eu ficava só olhando. Mas mesmo assim cheguei a pegar as câmeras. Eu achava muito legal as câmeras, queria filmar. Eu tinha curiosidade de saber como é a câmera. Assim eu comecei a fazer. (Algumas) pessoas que foram escolhidas desistiram, e eu comecei a participar do workshop. Mesmo com dificuldade, não falava português, mesmo assim eu fui. Ao mesmo tempo que eu fazia a oficina eu aprendia a falar português. O professor explicava câmera, foco, enquadramento. Comecei a estudar, viajar. Já abriu outra realidade. Eu não quero ser um pesquisador apenas de minha aldeia, eu quero ser um pesquisador de todos, do mundo.<sup>7</sup>*

O ato de registrar suas próprias culturas tornou-se um ato de preservação. Carelli descreve uma de suas primeiras experiências de filmar com o povo Nanbiquara no norte de Mato Grosso. Durante o processo de registrar uma cerimônia de mulheres jovens, a aldeia decidiu reviver outro ritual relacionado, envolvendo a perfuração do nariz e dos lábios, que fora abandonado há mais de 20 anos.<sup>8</sup> A subsequente apresentação dos filmes entre as aldeias tornou-se, então, parte do intercâmbio cultural entre diferentes povos, indo além do audiovisual para insistir na presença física na aldeia uns dos outros.<sup>9</sup> Foi por isso que convidamos Takumã para ir a Londres. Queríamos que estivesse presente em nossa “aldeia”, assim como estivemos na dele. Talvez como pesquisador de nossa cultura, ele revelasse rituais, mitos, histórias que esquecemos de realizar.

*Londres como uma aldeia* (dir. Takumã Kuikuro) é um documentário de 20 minutos que se tornou possível devido a uma bolsa de viagem concedida a Takumã pelo Ministério da Cultura brasileiro, permitindo-lhe passar 4 semanas filmando em Londres, em abril de 2015. Os custos de produção do filme (incluindo a subsequente edição no Brasil) foram financiados pelo People’s Palace Projects como um projeto de pesquisa prática através do *A arte do intercâmbio cultural* (financiado pelo Arts and Humanities Research Council – AHRC – e British Council). A estrutura financeira para fazer esse documentário é importante, porque situa Takumã como um artista em cujo desenvolvimento o governo federal do Brasil e uma agência de cultura



internacional (o British Council) estão investindo, e também como pesquisador cujo trabalho é apoiado por uma agência estrangeira de pesquisa em educação superior (AHRC). Para reforçar esse posicionamento (ou deslocamento?), a visita de Takumã a Londres em abril de 2015 iniciou-se com um evento oferecido pela embaixada brasileira em Londres. Após uma exibição de seu premiado filme *As hipermulheres*,<sup>10</sup> Takumã participou de um painel de debates com o professor Jaime Ginzburg (Cadeira Rio Branco em Relações Internacionais, da universidade Kings College London), e Simon McBurney (diretor de teatro internacionalmente reconhecido e ator de filmes em Hollywood).

Takumã é muito claro não apenas sobre porque ele estava em Londres, mas também sobre a distância que ele viajou para chegar lá. Conforme ele explica abaixo, nem tudo o que separa o Xingu de Londres é físico:

*Foi muito difícil. Eu estava tentando imaginar chegar aqui, porque eu não tinha nem passaporte. Faltava relatório de imposto de renda, tive de procurar contador, um monte de burocracia. Tive que abrir uma conta bancária mesmo antes que pudesse começar o resto da burocracia. Mas eu consegui, né? Eu moro na aldeia e fica muito difícil de comunicar com as pessoas. Não tem eletricidade, não pega celular. Às vezes – mas não todos os dias –, tem um gerador para acessar a internet, mas é rápido, uma hora ou duas acessando. Assim eu fui conseguindo cada etapa. Primeiro resolver a Receita Federal, depois com a Polícia Federal, depois buscar o passaporte. Logo depois eu fui a uma mostra de cinema indígena na Bahia. Nunca imaginei que tudo daria certo. Foi muito difícil para poder chegar aqui. Eu nunca tinha imaginado poder chegar aqui.*

*Também era difícil explicar para as pessoas de minha aldeia o que eu iria fazer. Eu ia fazer um projeto chamado Londres como uma aldeia. Eu mesmo não entendia. Estava perdido. Não entendia como poderia começar esse processo de trabalho. Depois, eu comecei a pesquisar, a olhar as coisas, focar para poder representar Londres. Comecei a filmar as coisas como se elas fossem de minha cultura. Na minha cabeça, eu estava colocando as coisas como se elas estivessem ocorrendo na minha aldeia indígena. Por exemplo, quem era o cacique deles, quais eram os seus rituais, que jogos acontecem dentro da comunidade? Eu estava procurando isso em Londres para poder fazer o filme. A gente tem rituais que acontecem em sequência, cotidianos: tomar banho, pescar, onde procurar alimentação, onde plantar, onde a gente faz ritual, o que acontece neles, qual a função do cacique, como ele organiza as coisas. Era*

*isso que eu procurei na cidade de Londres: os mitos, as pessoas contam para a gente.*

*Os pesquisadores que vêm às nossas aldeias entram em nossos rituais. Eles incorporam-se como indígenas para entender como é o ritmo daquele ritual. Isso eu estava querendo colocar aqui também (em Londres). Eu estava querendo me incorporar naquela comunidade, assim como o não indígena faz conosco. Eu estava tentando entender a cultura dos não brasileiros, outros tipos de brancos”.*<sup>11</sup>

Takumã identificou três coisas para representar a capital da Grã-Bretanha como uma aldeia: a comunidade indiana de Londres, pessoas que vivem em barcos nos rios e canais de Londres e pessoas que jogam rúgbi.

*Quando cheguei, fui filmando as coisas todas, tentando observar. Na primeira semana, eu achei muito difícil ainda. Eu estava filmando muita rua, muito bairro, vários tipos de comunidades. Achei muito difícil entender. Como é que vou construir esse filme? Ele não vai ter sentido. Quando comecei a ver a dança indiana, achei que poderia focar nessa dança. Pude ver como colocar personagens, duas ou três pessoas para contar a história daquela comunidade, para representar seu bairro, aquela aldeia, eu diria. Eles têm os gestos para contar as coisas, assim como nós temos. Nós temos a dança do peixe, do macaco e de outros tipos de bichos que a gente representa (na dança) e também na pintura. E eles fazem a mesma coisa, os indianos. Eles representam seus deuses em seus rituais. É por isso que eu estava interessado em comparar o que eles fazem com os nossos rituais. Depois eu os filmei contando suas histórias, seus mitos, contando com quais gestos eles os representam durante seus rituais.*

*Então, enquanto eu caminhava pela cidade, me explicaram que algumas pessoas moram em barcos. Eles não moram em prédios. Fui visitar porque eu pensei que esse era um jeito interessante de criar uma comunidade. Então comecei a pesquisar isso, como eles tem uma “aldeia”. Perguntei se eles tinham um cacique e pajé e eles disseram que tinham. Mas quando perguntei se eles tinham feiticeiro ou feiticeira, eles disseram que não tinham essas coisas. Perguntei como eles vivem, como fazem demarcação de terra, se existe ameaça de serem retirados de lá. Eles falaram que tem muito isso e que eles vão reunindo as comunidades com o cacique para lutar pelos direitos deles. . Achei que era muito importante contar essa história para nossa comunidade, porque a gente vive exatamente isso. A gente luta pelos nossos direitos. A gente faz reunião com todas as lideranças do Xingu*

*e, assim, nos apresentamos para governadores, prefeitos, para a gente ter apoio para os índios. Eu pesquisei (essas pessoas que vivem nos barcos) filmando o cotidiano deles, onde eles pegam comida, exatamente como a gente vive na nossa comunidade. A gente mora como se fosse ilha e eles moram do mesmo jeito. Eles se conhecem também: "Aquele ali conserta as coisas pra gente, esse faz isso, esse trabalha naquilo; a gente se conhece e todo mundo tem uma função". É uma comunidade mesmo.*

Não é tão difícil entender por que os indianos de Londres fascinaram o índio do Brasil, ou por que o homem que vive, come, viaja e sobrevive por causa do rio Xingu deveria ficar fascinado com os londrinos que vivem em barcos, ainda que eles façam compras no supermercado Tesco. Mas rúgbi?

*Eu assisti rúgbi no YouTube, eles mostrando suas forças, como se fosse briga entre adversários. "Nós somos fortes. A gente vai derrubar vocês, vai ganhar de vocês". Aí comparei com a nossa luta huka-huka xinguana. Não é exatamente a mesma coisa. A gente não briga pela bola, a gente briga para derrubar a pessoa. Mas eles brigam pela bola, acabam em cima uns dos outros, uma pilha, que vai se transformando como uma montanha. Quando eles perdem a bola, eles levantam-se, vão se espalhando, e tudo começa de novo. Achei muito legal isso e queria tentar comparar com nosso huka-huka. Achei muito difícil entender as regras. Não sei nada como é. Quando entra um gol já é cinco pontos! Vai aumentando cada vez mais!*

Depois do silêncio de 500 anos, a voz de Takumã fala não apenas de sua presença, mas de sua histórica ausência, algo de que a sua aparentemente impossível presença é testemunha. Quando exibimos seu filme na embaixada brasileira em Londres, ele comenta, perceptivamente, que todo o mundo quer saber de onde ele é, como se ele viesse de algum lugar além do tempo e do espaço. Insistem em perguntar se foi mesmo ele quem fez esses filmes, porque eles não fazem ideia de que um índio possa ser um cineasta. Em todo o lugar aonde ele vai há um momento de intercâmbio que fala de seu motivo para fazer não apenas o filme, mas a jornada:

*Acho que é importante entender culturas não indígenas dentro da nossa. Como eles vivem, o que eles fazem, política, todas essas coisas. E a gente tem que mostrar nossa cultura aos povos não indígenas também. Mostrando na tela mesmo e não oralmente, falando para o público. A gente tenta ser respeitado pelo não indígena. Quando eu comecei a viajar,*

*o não indígena não tinha respeito pelo indígena. Na rua, as pessoas gritavam com o indígena, não éramos respeitados. Hoje isso ainda existe, mas já estão começando a entender o que são os indígenas. Queremos mostrar o que os índios estão fazendo. Eles acreditam que a gente não faz nada, que somos preguiçosos, que índio só vive fazendo seus rituais e pinturas. É por isso que a gente tenta mostrar o que a gente faz hoje em dia, para a gente mostrar o que a gente tem de importante dentro da comunidade. Isso a gente está tentando colocar na cabeça do não indígena, para eles poderem pensar qual a importância da nossa comunidade.*

Enquanto concluo minha carta a você, Senhor Vaz de Caminha, lembro-me de Simon McBurney no palco do Barbican em Londres, em fevereiro de 2016. Ele termina sua performance no papel do fotógrafo Loren McIntyre escrevendo uma carta para Barnacle, o líder do povo Mayoruna, com quem McIntyre “perdeu-se” na Amazônia. É claro que Barnacle não é o verdadeiro nome do cacique. Como os dois homens não tinham idiomas para partilhar seus mundos um com o outro, muito menos para saber os nomes um do outro, eles trocaram pensamentos e memórias de um modo que, conforme convenceu-se McIntyre, ia além de suas diferenças culturais. McIntyre não podia escrever para Barnacle, que havia morrido quando se separaram nos anos de 1970, tanto quanto eu não posso escrever para você, senhor Pero Vaz de Caminha, 516 anos após você ter enviado sua primeira carta da terra que iria se tornar o Brasil. Mas em nossas cartas nós buscamos a intimidade particular e a imaginação criativa das quais mesmo os mais públicos atos de intercâmbio cultural dependem. McBurney, no papel de McIntyre, escreve para Barnacle enquanto sussurra de forma privada para cada um de nós, em nossas cabeças, por meio dos fones de ouvidos individuais com que experimentamos a peça naquela noite: “Nossa associação trará consequências”.

Enquanto escrevia para Dom Manuel I, você parecia pressentir a magnitude das consequências daquela associação que Pedro Álvares Cabral fez com aqueles índios em uma praia em 1500. Momentos íntimos que se tornaram um intercâmbio público entre culturas que iria mudar e, assim, formar o mundo no qual Takumã e Simon podem se encontrar. Sua carta continua a falar conosco, ao longo dos séculos, sobre um encontro em abril de 1500 que definiu tanto um novo mundo quanto nosso destino. A globalização parece trazer pessoas e terras cada vez mais próximas e, ainda assim, nossas traduções e intercâmbios tornam-se cada vez mais dissociados na medida em que habitamos e construímos lugares de exclusão, onde nada converge. Assim como você, Simon McBurney é um viajante que navega, decifra e traduz nossos

incomensuráveis mundos. Sua performance na peça que ele escreveu a partir de suas jornadas por terras distantes e os constructos do tempo, pelas barreiras de nossa consciência e os limites do conhecimento humano, finalmente nos leva para mais perto de um encontro que insiste em dizer que somos parte da natureza e que não podemos escapar dela. É um modo de entender o mundo que é inerente ao pensamento e cultura indígena. Conforme escreve o poeta contemporâneo Davi Kopenawa Yanomami:

*...Sou filho dos antigos Yanomami,  
vivo na floresta onde viviam os meus antepassados e eu não  
digo a todos os brancos que descobri a floresta.*

*Ela existe desde sempre, antes de mim.  
Eu não digo: "Eu descobri o céu!".  
Também não digo: "Eu descobri os peixes, eu descobri a caça!".*

*Eles sempre estiveram lá, desde os primeiros tempos.  
Digo simplesmente que também os como, isso é tudo.<sup>12</sup>*

Que todos os nossos encontros sejam um banquete mútuo.  
Um beijo em sua mão,  
Paul Heritage.

## NOTAS

1. Essas informações são creditadas a Mércio Pereira Gomes, um dos consultores desse projeto de pesquisa. Para mais detalhes, ver *Os Índios e o Brasil: passado presente e futuro*; Editora Contexto, Rio de Janeiro, 2012, ISBN 8572447423.
2. Gomes, op cit. p9.
3. Extraído da introdução à *Mostra do Redescobrimento: carta de Pero Vaz de Caminha*, São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.
4. Disponibilizado pelo governo brasileiro através do programa *Mais Médicos*, cujo objetivo é levar atendimento até áreas remotas do país.
5. *The Encounter*; Complicité/Simon McBurney. Nick Hern Books, London, 2016. Extraído do artigo "vemos apenas o que queremos ver", Simon McBurney.
6. <http://www.videonasaldeias.org.br>
7. Extraído de duas entrevistas conduzidas em português por Heritage em 14 de março de 2015, e por Piza, em 27 de abril de 2015. Cópias podem ser solicitadas através do People's Palace Projects.
8. VNA: 25 anos, p. 46.
9. VNA: 25 anos, p. 47.
10. *As hipermulheres*, dirigido por Takumã Kuikuro e Carlos Fausto, Vídeo nas Aldeias, 2011, Brasil.

11. “Os brancos”, nas culturas indígenas, sempre se refere a pessoas não indígenas, independentemente da sua cor. *Em Londres como uma aldeia*, Takumã se refere aos britânicos e outros europeus ou norte-americanos – de todas as raças – como hiperbrancos. Seu conhecimento é passado aos brancos do Brasil, que, por sua vez, passam aos povos indígenas. Eles são mais brancos que os brancos. Mais poderosos que os povos poderosos que eles já conhecem.
12. Extraído de *Amazônia*. Catálogo da exposição de Gringo Cardia. Produzido por FareArte; 2004.

# VEMOS APENAS O QUE QUEREMOS VER

SIMON MCBURNEY

## O ATOR, DIRETOR E ESCRITOR ESCREVE SOBRE SEUS ENCONTROS COM POVOS INDÍGENAS NO BRASIL

Quando estou fazendo uma peça teatral, estou frequentemente, se não na maior parte do tempo, no escuro. Eu realmente não sei onde iremos chegar.

- Vamos fechar a porta agora e a abriremos de novo em 20 minutos. Está bem?
- Sim, eu acho.
- Você já ficou em silêncio absoluto? No escuro?
- Eu vou ficar bem.

Como resultado de ter passado 63 dias em silêncio em um retiro Vipassana,<sup>1</sup> Yuval Noah Harari, o aclamado autor de *Sapiens: uma breve história da humanidade*, afirmou que essa era a ferramenta ideal para observar cientificamente sua própria mente. Ele percebeu que não fazia ideia de quem ele realmente era, e que a relação entre história ficcional produzida em sua mente e a realidade era extremamente tênue.

– Certo, bem... Se você entrar em pânico, aperte esse botão e nós abriremos a porta.

A vasta porta da câmara anecóica, que é, como o nome sugere, uma sala sem ecos, no Building Research Establishment (BRE) em Watford, fecha-se definitivamente atrás de mim.

As paredes de concreto são tão espessas que nenhum som do mundo lá fora penetra em seus canais auditivos, e as vastas camadas de espuma que revestem as paredes absorvem o som a tal ponto que um aplauso se torna um estalo.

Estou na total escuridão. E em silêncio absoluto. Não estou falando do silêncio das três da manhã em casa, ou mesmo o silêncio do lugar mais remoto da Terra, estou falando do silêncio absoluto.

Minha respiração soa como um conjunto de foles; meu batimento cardíaco como um tambor eletrônico arrítmico.

- Por que estou aqui?

Faz 40 °C, minhas roupas já estão encharcadas, embora estejamos aqui por apenas uma hora. Ou não? Perdi a noção do tempo e meu telefone está sem bateria. Na verdade não sei por que tenho um telefone, uma vez que não há sinal algum aqui. Estamos sentados na casa de Lourival Mayoruna, o chefe ou “cacique” de Marajáí, uma aldeia do povo Mayoruna nas profundezas da Amazônia brasileira, a uma hora de avião a oeste de Manaus e a quatro horas de barco pelo rio Solimões.

Lourival, de acordo com o protocolo local, conversa conosco durante nossas boas-vindas à aldeia – e tem feito isso pela maior parte de uma hora. A cabana está abarrotada de pessoas, e sentado entre nós, como algum tipo de totem do século 21, está uma cabeça binaural, o microfone que grava no chamado “3D”.

Paul Heritage, Diretor do People’s Palace Projects, que vive há mais de 20 anos no Brasil, traduz, enquanto Lourival diz calmamente...

– Então, você fez toda essa viagem e eu tenho uma pergunta... – Lourival se inclina para frente, olhando-me nos olhos. – Por que você está aqui?

Nervosamente, eu passo a língua sobre o sal molhado de meu lábio superior, e o suor faz meus olhos arderem enquanto todo o mundo se volta para mim.

– Acho que você precisa responder – diz Paul.

De repente, os sons da floresta e da aldeia tornam-se extremamente altos. Eu limpo minha garganta.

O surgimento de um ligeiro pânico me faz perceber que o ruído que agora estou ouvindo é o som dos fluidos circulando em minha cabeça. E há um agudo sibilar causado pela ativação espontânea do nervo auditivo. Há quanto tempo estou aqui sentado no escuro? Aperto meu telefone. Cinco minutos. Pensei que fosse por pelo menos meia hora.

– Onde você vai?

– Trabalhar em meu espetáculo...

– O que você está fazendo?

– Hum... Me sentando em uma sala escura e silenciosa em Watford.

– Por quê?

– Para ver como é.

Olho para meu filho. Ele tem quatro anos. Não estou certo de que ele tenha engolido a resposta.

– Quando é o Natal?

– Daqui a muito tempo. Vários meses. Quando for inverno, quando estiver frio de novo.

– Estava frio hoje.

– Sim, certo, mas não muito frio.

– Sim, estava. Eu estava com frio.

– Você está certo, estava frio.

– Quanto tempo é vários meses?

Eu balbucio alguma coisa sobre luas e dormir muitas vezes.

Talvez esse sibilar agudo gerado por meus nervos auditivos seja algo mais sinistro. Melhor examinar esse zumbido nos ouvidos quando sair daqui. Quanto tempo falta?

– 45 minutos.

– O quê?

– Você está falando há 45 minutos.



– Meu Deus.

“*Peguei tudo*”, sussurra Gareth, meu sonoplasta, que parece ainda mais encharcado do que eu no calor amazônico, desligando o totem.

Olho ao redor da sala. Silêncio. Não sei como isso transcorreu. Em inglês, a palavra *rehearsal* (ensaio) deriva de *hearse*, que significa arar. Preparar o solo. E uma forma que tenho de preparar tem sido sempre apresentar ou improvisar o espetáculo que eu esteja fazendo para aqueles que nunca o viram antes. Porque a história não é o espetáculo. Não é nem mesmo a performance que é o espetáculo. O espetáculo é feito na mente da plateia. Eu quero saber o que eles veem. O que eles ouvem. Olho para Lourival. Ele sorri.

– Estamos comovidos com sua história – diz ele. Sua história sobre esse homem que estava perdido, mas que sobreviveu. Sua história é sobre muita gente, mas é também sobre nós, os Mayoruna. E ela nos diz que outros nesse mundo sabem do povo Mayoruna. Diga ao mundo que nós sobrevivemos. Muitos pereceram. Nós sobrevivemos. Mas se todos nós ainda iremos sobreviver... Isso é outro assunto.

Ele ri.

– Então, é engraçada?

– O quê?

– Sua apresentação.

Meu filho me examina. Eu olho para ele com o canto do olho. Respiro fundo.

A porta de repente abre-se com um rangido e eu estou fora, outra vez sob o sol de Watford, piscando. Eu não espero o que vem me saudar. Fico chocado. É um rugido, tão alto que eu quero tampar minhas orelhas. Tráfego, vozes, maquinários, aviões... Industrial, cobrindo tudo, irrefreável. O choque é que, na maior parte do tempo, eu não escuto isso porque nosso sistema auditivo bloqueia nossa mente consciente. Nossos ouvidos, sem que peçamos, formam um filtro e ajudam a criar uma realidade “normal”; mas uma realidade em que ouvimos seletivamente. E o mesmo que ocorre com nossos ouvidos, ocorre com todos os nossos sentidos. Nossos olhos, nosso olfato, cada maneira pela qual percebemos o mundo cria uma distância entre o que realmente está acontecendo e a história que criamos sobre o está acontecendo. Vemos apenas o que queremos ver...

O técnico olha para mim inquisitivamente.

– Como foi?

– Desorientador.

– E como lhe parece?

– Familiar.

Simon McBurney – agosto de 2015

## NOTA

1. Técnica de meditação

# O PALCO E A TELA

**A REINVENÇÃO DA ALDEIA. REFERÊNCIAS SOBRE O DOCUMENTÁRIO *LONDRES COMO UMA ALDEIA*, DO CINEASTA TAKUMÃ KUIKURO E O ESPETÁCULO *THE ENCOUNTER*, DE SIMON MCBURNEY.**

## Palco

*The Encounter* foi dirigido e apresentado por Simon McBurney.

Uma coprodução da Complicité com o Festival Internacional de Edimburgo, o Barbican Centre de Londres, o Centro Cultural Onassis (Atenas), o Schaubühne de Berlim, o Teatro Vidy-Lausanne e o Warwick Arts Centre.

A peça foi inspirada no livro *Amazon Beaming*, de Petru Popescu. Em 1969, Loren McIntyre, um fotógrafo da *National Geographic*, viu-se perdido entre o povo do remoto Vale do Javari, no Brasil. Foi um encontro que iria mudar sua vida, destacando de forma surpreendente os limites da consciência humana. Simon McBurney traça a jornada de McIntyre nas profundezas da Floresta Amazônica, incorporando uma inovadora tecnologia à sua performance solo para construir um mundo de sons em constante transformação. A produção se utiliza de gravações e entrevistas que McBurney fez durante um extenso período de pesquisa que incluiu duas visitas ao Amazonas com Heritage em 2014. Na segunda visita, McBurney esteve com o cineasta indígena Takumã Kuikuro, na aldeia Ywalapiti, do Alto Xingu. Seu intercâmbio continuou em Londres em duas ocasiões, e incluiu conversas públicas entre eles na embaixada brasileira e no Barbican Centre (após uma apresentação de *The Encounter*).

Uma turnê mundial de *The Encounter* abriu o Festival Internacional de Edimburgo em 8 de agosto de 2015, e foi seguida por uma temporada na Broadway, de 20 de setembro de 2016 a 8 de janeiro de 2017, no Golden Theatre, Nova York, EUA (detalhes da turnê com citações da imprensa estão disponíveis em <http://www.complicite.org/productions/theencounter>)

- Teaser-trailer de *The Encounter* na Broadway
- Outros vídeos relevantes no YouTube:

## Canal Complicité

- Entrevista com Simon McBurney
- Benedict Cumberbatch sobre *The Encounter*

- Laura Dern sobre *The Encounter*
- Reações da plateia (Festival International de Edimburgo)
- Playlist de colaboradores artísticos (incluindo Heritage)
- Playlist de reações da plateia

## Tela

*Ete Londres – Londres como uma aldeia* foi dirigido por Takumã Kuikuro e produzido pelo People's Palace Projects.

Financiado por uma bolsa de viagem do Ministério da Cultura brasileiro, com recursos disponibilizados pelo projeto de pesquisa *A arte do intercâmbio cultural* (Arts and Humanities Research Council), Takumã passou seis semanas em Londres em abril de 2015 para produzir um documentário de 20 minutos sobre Londres.

*Ete Londres – Londres como uma aldeia* estreou na aldeia Ipatse, localizada nos territórios do Alto Xingu, no estado brasileiro do Mato Grosso, em agosto de 2015. Foi subsequentemente exibido na embaixada brasileira em Londres, em fevereiro de 2016. *Ete Londres* também foi exibido na sessão de encerramento do seminário *A arte do intercâmbio cultural*, no Rio de Janeiro, em outubro de 2016. Takumã Kuikuro continua a exibir o filme em seminários e conferências no Brasil e no exterior.

*Ete Londres – Londres como uma aldeia* pode ser visto com legendas em português clicando-se aqui.

Uma conversa com Takumã Kuikuro, Simon McBurney e Paul Heritage na embaixada brasileira em Londres pode ser visto clicando-se aqui.

Vídeo: <http://www.complicite.org/encounterresource/map/takuma-kuikuro.html>

Transcrição:

Outros vídeos relevantes no youtube:

<https://www.youtube.com/watch?v=obtoM-zjhv4>

<https://www.youtube.com/watch?v=xW7WvievPSQ>

Mais informações em:

<https://www.facebook.com/londonasavillage/>

**AMBI**

**REFLEXÕES SOBRE INTERCÂMBIO CULTURAL**

**RTO**

10



FE

0

# CULTURA, TERRITÓRIO E CIBERESPAÇO<sup>1</sup>

ELIANE COSTA

De que forma os paradigmas contemporâneos das redes e tecnologias digitais podem contribuir para o enfrentamento da desigualdade? Em que medida as narrativas periféricas que circulam pelo ciberespaço podem ser compreendidas como vetores de novas territorialidades? E o que os intercâmbios culturais têm a ver com tudo isso?

Este *position paper* resulta de reflexões sobre uma experiência que tive o privilégio de vivenciar. E também de algumas sincronicidades. Estive, por dez anos, à frente da gerência de patrocínios da Petrobrás, empresa de energia com participação acionária majoritariamente estatal que, além de ser a maior empresa brasileira, é também a maior incentivadora das artes e da cultura no país. De 2003 a 2012, fui responsável pela sistematização e gestão de sua política de patrocínios, fundada na ênfase em projetos de interesse público (não necessariamente na evidência do mercado) e na diversidade étnica e regional, bem como na afirmação da cultura como direito social básico do cidadão. Abrangendo o apoio a ações de produção, difusão, memória, formação e reflexão no campo cultural e baseada em seleções públicas de projetos em âmbito nacional,<sup>2</sup> o patrocínio da Petrobrás viabilizou, nesse período, mais de 3 mil iniciativas nas diferentes linguagens artísticas ou voltadas ao patrimônio material e imaterial, em todas as regiões do país.

A riqueza dessa experiência deve muito à primeira das sincronicidades a que me referi no parágrafo anterior: minha gestão se inicia juntamente com a forte inflexão que naquele momento ocorre na atuação do Ministério da Cultura, quando ali assume, como ministro, o músico e compositor Gilberto Gil, em janeiro de 2003, no contexto da posse do então recém-eleito presidente Lula.

A partir de uma visão sintonizada com os desafios contemporâneos, Gil leva ao Ministério a inspiração antropológica sinalizada na Declaração do México, fruto da Conferência MONDIACULT (1982), posteriormente ratificada pelas subseqüentes convenções da UNESCO: a compreensão de cultura como o conjunto de traços distintivos, espirituais e materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou um grupo social, englobando, para além das artes e das letras, os modos de vida, os direitos fundamentais do ser humano, os sistemas de valores, as tradições e as crenças.<sup>3</sup> Ao lado

disso, a ação do Ministério passa a se pautar pela tese da “cultura em três dimensões” (simbólica, cidadã e econômica), que define essas camadas como complementares e indissociáveis na elaboração das políticas culturais, não sendo nenhuma delas subordinável a qualquer das demais.

Essa concepção ampliada de cultura, fortalecida em 2005 pela aprovação da “Convenção sobre a proteção e a promoção da diversidade das expressões culturais” da UNESCO e, desde o início da gestão, pelo próprio carisma e reconhecimento internacional do então ministro/artista, permitiu que o Ministério da Cultura brasileiro alargasse seus horizontes de atuação, passando a adotar como pilares estruturais da gestão a ênfase na diversidade e nos direitos culturais, ao lado da ampliação das oportunidades de acesso à cultura – não só do ponto de vista de sua fruição, mas às efetivas possibilidades relacionadas à sua criação e produção suscitadas pelos novos paradigmas da “cultura digital”.

A adoção, por Gil, da expressão “cultura digital” (em lugar de “inclusão digital”, preferida até então pelas políticas públicas) foi explicada pela percepção de que as políticas de “inclusão digital” tinham no computador e na internet sua linha de chegada, enquanto o Ministério da Cultura, naquele momento, queria fazer deste acesso o ponto de partida para novas experiências e para uma nova cultura, marcada por valores como compartilhamento, colaboração e autonomia, bem como por novos horizontes de acesso ao conhecimento – uma cultura de redes.

Nesse sentido, surgiu o Programa Cultura Viva (2004), com seus Pontos de Cultura, a primeira política pública cultural brasileira para o cenário das redes. A concepção dos Pontos de Cultura previa um aspecto singular, dotado de grande potência transformadora: a instalação de um pequeno estúdio digital de produção audiovisual, com recursos básicos de gravação/edição de áudio e vídeo e microcomputadores conectados à internet, em projetos (selecionados por edital nacional) que já se desenvolvessem há pelo menos dois anos em locais com baixa oferta de equipamentos culturais e serviços públicos.

Além de proporcionar a criação de uma teia orgânica e articulada de Pontos de Cultura em todo o país, todos conectados entre si e à internet, essa configuração dava a cada unidade a possibilidade de gerar conteúdos culturais em mídia digital (vídeos, fotos, sites, blogs), com narrativas produzidas a partir de seus próprios pontos de vista: prontos, portanto, a circular e a promover diversidade cultural e linguística na rede. Mais que o *download*, a estratégia do Ministério passava a priorizar o *upload*.

Por conta da forte parceria entre o Ministério da Cultura e a Petrobrás, tive o privilégio de acompanhar de muito perto a concepção do Programa Cultura Viva e a implantação dos Pontos de Cultura, bem como de observar

*in loco* seus primeiros resultados. Em 2011, existiam 3.500 Pontos de Cultura em todas as regiões do país, envolvendo mais de 8,4 milhões de pessoas, em mais de mil municípios.<sup>4</sup> Essas iniciativas abrangiam comunidades indígenas, quilombolas, ciganas, grupos rurais e urbanos, favelas, pequenos municípios e periferias de grandes cidades, majoritariamente em situação de vulnerabilidade social, que passavam, assim, a ter a possibilidade de produzir narrativas e autorrepresentações em mídia digital (documentários, blogs, fotografias etc.) e de difundi-las pela rede.

A possibilidade de acompanhar de perto essa experiência notável me levou a retornar à Academia, ainda nos meus dois últimos anos na empresa, a fim de refletir sobre outra sincronicidade que ali se desenhava, envolvendo a emergência, quase simultânea, de quatro aspectos: a “cultura digital”, já aqui mencionada; a chamada “cultura da periferia”, sobre a qual me deterei ao longo deste *paper*; a formulação inaugural de políticas públicas voltadas para essa interseção e ainda, como quarto e essencial aspecto, os resultados financeiros extremamente positivos da Petrobrás no mesmo período, o que permitiu que a empresa pudesse energizar esse cenário. Minha dissertação de mestrado, sobre esse contexto, transformou-se em livro – *Jangada digital* – publicado em 2011 e distribuído na internet para *download* e compartilhamento livres, coerentemente com a filosofia que motivou sua produção.

Além do apoio financeiro, a Petrobrás adotou, no período aqui analisado, estratégias de acesso ao patrocínio cultural que caminharam em sintonia com as prioridades apontadas pelo Ministério da Cultura. Ao lado do lançamento anual de editais nacionais de seleção pública de projetos, duas novas frentes – “cultura digital” e “formação” – foram incorporadas às linhas de atuação do Programa Petrobrás cultural, visando, justamente, à abertura de oportunidades para a pujante produção audiovisual periférica que então emergia, ao lado de outras experiências formativas e expressivas no campo das artes e da cultura que naquele momento brotavam nos territórios populares do país, grande parte delas já apoiada pelos novos paradigmas digitais.

Nesse contexto, passaram a ser patrocinados pela empresa projetos como o núcleo de cinema e a companhia de teatro do Nós do Morro,<sup>5</sup> as bandas de percussão, dança e circo do AfroReggae,<sup>6</sup> as oficinas de audiovisual da Central Única das Favelas (CUFA),<sup>7</sup> a Cia Étnica de Dança,<sup>8</sup> o circo social do Crescer e Viver,<sup>9</sup> entre dezenas de outras iniciativas, todas envolvendo jovens oriundos de favelas e comunidades populares. A maioria dessas experiências vinha da cidade do Rio de Janeiro, cujas periferias, desde os anos 90, se configuravam como celeiro de toda uma geração de projetos cujo perfil depois se espalhou pelo país. Buscando agregar visibilidade a essa cena, a Petrobrás complementou sua ação no campo



cultural com o patrocínio ao portal Overmundo,<sup>10</sup> iniciativa pioneira de difusão, na internet, de manifestações culturais periféricas que não encontravam espaço na mídia convencional.

Nos últimos anos, venho observando o crescente diálogo entre a chamada “cultura da periferia” e a “cultura digital”, seja no entrelaçamento de iniciativas de ambas as partes, seja na articulação entre alguns de seus protagonistas. Isso se mostra não somente no que tange ao encaminhamento de demandas ao poder público, mas também à crescente disposição de um conjunto desses agentes de unir esforços para – mais que interferir – alcançar efetivo protagonismo na esfera das políticas públicas. Tem papel importante nesse desenho o Fora do Eixo<sup>11</sup> (FdE), rede de coletivos criada por jovens oriundos de cidades do Norte e Centro-Oeste do país (regiões sobre as quais há um verdadeiro bloqueio de visibilidade)<sup>12</sup> para fortalecer produções e circuitos culturais em cidades de médio porte e capitais afastadas do “eixo Rio-São Paulo”. Desde sua criação, em 2005, o FdE trabalha, essencialmente, na articulação de redes e busca interferir na construção de políticas públicas desconcentradoras.<sup>13</sup> Na atual gestão do Ministério da Cultura (hoje novamente sob a gestão de Juca Ferreira),<sup>14</sup> o FdE tem presença significativa, após ter se envolvido intensamente na campanha que se desenvolveu nas redes sociais pela reeleição da presidente Dilma Roussef e pelo retorno do ex-ministro, o que de fato ocorreu. No mesmo esforço, estiveram integradas importantes lideranças de projetos culturais periféricos de todo o país, inclusive as redes de Pontos de Cultura, que, em 2011, haviam sido despriorizadas pelo Ministério.

Inflexão essencial para o foco deste *position paper*, também observada nos últimos anos, é a que se refere à proposta de “ação no território”, que surge recentemente como eixo estrutural nas narrativas de afirmação de um conjunto de projetos culturais cariocas – caso, por exemplo, do Solos culturais<sup>15</sup> e da Agência de Redes para Juventude,<sup>16</sup> desenvolvidos, respectivamente, pelas ONGs Observatório de Favelas e Avenida Brasil. É interessante notar que, ao lado da ação territorial registrada em suas propostas, essas experiências miram também na apropriação dos paradigmas das redes e tecnologias digitais, incentivando uma espécie de “ocupação” do espaço digital e de “tomada” de suas ferramentas.

De que território aqui se fala? É esta a pergunta que escolhi para inspirar minha pesquisa atual,<sup>17</sup> que explora os diálogos entre cultura, território e ciberespaço, título deste *paper*. Estudo práticas culturais periféricas que se desenvolvem no ciberespaço (ou que sobre ele se expandem) sob a ótica da noção de território. Observo novas territorialidades que, nas últimas décadas, vem emergindo a partir dos paradigmas contemporâneos da cibercultura.<sup>18</sup> Me concentro não na

infraestrutura tecnológica dessa cena, mas na potência de transformação relacionada às possibilidades de (hiper)amplificação, via ciberespaço, de vozes periféricas, tenham elas o formato de produtos culturais em suporte digital (como o filme *5x favela: agora por nós mesmos*<sup>19</sup> ou o site Guia Cultural de Favelas<sup>20</sup>, criado pelo já mencionado projeto Solos Culturais), de vídeos artesanais gravados em celulares e difundidos no Youtube (como os do passinho,<sup>21</sup> com números surpreendentes de visualizações) ou de relatos de cotidiano postados em redes sociais como Facebook, Twitter, Instagram etc.

A crescente percepção de ubiquidade das redes (apesar do ainda perverso quadro global de exclusão digital real);<sup>22</sup> a potência da internet enquanto espaço público onde, no exercício da inteligência coletiva,<sup>23</sup> se deposita e se acessa saber socialmente construído; a liberação do polo de emissão de mensagens, permitindo que muitos falem para muitos, em novos espaços-tempos; as comunidades virtuais, bem como as discussões envolvendo direitos civis, privacidade e vigilância na rede trouxeram um novo pano de fundo, ainda pouco investigado, para os estudos sobre território, desta vez em sua relação com o espaço digital, o ciberespaço.

Antes de voltar alguns anos atrás para contar um pouco dessa história, concluo esta introdução explicando que meu interesse pela interface cultura/tecnologia traduz uma singularidade: nos primeiros 17 anos (dos 37 em que trabalhei na Petrobrás), atuei no setor de Tecnologias da Informação e da Comunicação (TIC), como analista de sistemas, desenvolvendo, no final dos anos 70, aplicações para os primeiros computadores, naquele momento encontrados apenas nas universidades e nas maiores empresas do país. Mais adiante, participei, de dentro dos CPDs, da novidade dos chips, das interfaces gráficas, dos microcomputadores pessoais, da multimídia e dos primeiros aplicativos voltados ao usuário comum (planilhas, editores de texto) que celebravam a apropriação cultural da chamada revolução digital que então se iniciava. Pude assim observar, desde aquela época, a potência transformadora deste turbilhão que, quase quarenta anos depois, nos traz diante de “uma mutação fundamental na própria essência da cultura.”<sup>24</sup>

### **Rio de Janeiro, 1993**

Há pouco mais de 20 anos, emergiu em favelas e territórios populares da região metropolitana da cidade do Rio de Janeiro, uma específica geração de projetos culturais e artísticos de cunho social e comunitário. Dentre os aspectos diferenciadores dessa geração, destacam-se, notadamente, o perfil de seus protagonistas, neste caso de origem popular, diferentemente de iniciativas similares promovidas por organizações não governamentais (ONGs), que os precederam nesse campo.

Sobre a geração anterior, o jornalista Zuenir Ventura conta em seu livro *Cidade partida* (1994) que, na década de 80, um grupo de cientistas sociais abandonara “uma tradição de políticos e intelectuais de se preocupar mais com o país do que com o município” e deslocara o foco de suas atenções para a cidade, no contexto da promoção dos direitos humanos, da diversidade e do aprofundamento da democracia. O movimento tinha suas raízes nos anos 60/70, quando surgiram as primeiras ONGs no Brasil, e em particular no Rio de Janeiro, à revelia do Estado autoritário<sup>25</sup> e grande parte delas com alguma relação com os movimentos católico ou ecumênico internacional. São desse primeiro momento, por exemplo, a FASE<sup>26</sup> e o ISER.<sup>27</sup>

Ainda nos anos 80, a abertura política veio produzir uma nova onda de ONGs, criadas por intelectuais que voltavam do exílio e que então se envolviam nos movimentos de redemocratização do país, como o IBASE.<sup>28</sup> Na segunda metade dessa década, já evidenciando novas demandas sociais, surgem inúmeras ONGs voltadas aos movimentos de afirmação negra ou de gênero, como, por exemplo, o CEAP,<sup>29</sup> Centro de Articulação de Populações Marginalizadas, criado em 1989, por ex-internos da antiga Funabem<sup>30</sup> (entidade voltada à recuperação de menores infratores), com ajuda de representantes da comunidade negra e do movimento de mulheres. É o caso também do projeto Se Essa Rua Fosse Minha, voltado a mobilizar a sociedade e o poder público para a questão dos meninos e meninas que viviam nas ruas da cidade, promovendo, ao mesmo tempo, ações educativas de integração e garantia de direitos.

São também da virada dos anos 80 para os 90 diversas ONGs mobilizadas pelas lutas relacionadas ao meio ambiente e ainda à comunicação popular – caso, por exemplo, da TV Maxambomba,<sup>31</sup> criada pelo CECIP,<sup>32</sup> que, inaugurada em 1986, conduziu na Baixada Fluminense atividades inéditas de TV comunitária, mobilizando os moradores a se expressarem e retratarem sua realidade por meio de vídeos produzidos por eles mesmos e exibidos em praças públicas.

Mas voltemos ao ano de 1993, referencial para o que aqui se identificou como uma geração, com características distintas da anterior, até aqui descrita. No Rio de Janeiro, este ano ficou marcado como o da exacerbação da oposição asfalto-morro, do preconceito contra a favela e contra a cultura da favela (simbolizada pelos bailes funk que então começavam a seduzir a juventude “do asfalto”) e da criminalização dos jovens moradores dessas comunidades, diretamente associados pela mídia às galeras que espalhavam terror em supostos arrastões nas praias.<sup>33</sup>

Esse processo caminhou para sua culminância na chacina da Candelária (julho/93), quando policiais chegaram atirando contra mais de 70 crianças e

adolescentes que dormiam perto da igreja homônima no centro da cidade, matando oito deles e deixando vários outros feridos. Um mês depois, dessa vez na favela de Vigário Geral, zona norte do Rio, um “esquadrão da morte” formado por mais de 50 homens mascarados, em sua maioria policiais militares, a fim de vingar a morte de dois colegas mortos por traficantes da região, invadem casas e, atirando a esmo, matam 21 moradores da comunidade, todos sem ligação com o tráfico.

A imagem associada à cidade, difundida maciçamente pela televisão em cenas de traficantes adolescentes empunhando pistolas nos becos dos morros, era a de um território sem lei, cuja população estava acossada entre a violência do crime organizado – que, do alto dos morros, comandava as ações contra os moradores “do asfalto” – e a brutalidade da polícia (que pesava, sobretudo, para os moradores das favelas).<sup>34</sup>

Desde o ano anterior, supostos “arrastões” nas praias já vinham sendo alardeados na mídia, alastrando o pânico na população às vésperas da eleição municipal, na qual concorria uma “mulher, negra e favelada”.<sup>35</sup> Os agressores eram sistematicamente identificados como “bandos de adolescentes das favelas” (*Jornal do Brasil*, 19/10/92), ou “galeras funk”, em alusão ao “funk carioca”, gênero musical que, desde a década de 1970 representava a expressão cultural das favelas e do subúrbio, mas que, até então, tinha estado ausente do cenário midiático, como viria a apontar, pouco depois, o antropólogo Hermano Vianna.

Os “arrastões de 92” podem ser vistos como um marco na criminalização do funk na cidade, ocasião em que o termo “funkeiro” passa a reunir um conjunto de marcas identitárias, substituindo mesmo a palavra “pivete”, que até então identificava os meninos de rua e a “juventude perigosa” da cidade. Criminalizava-se assim, a um só tempo, a favela, a juventude da favela e a cultura da favela, como demonstra a manchete do jornal *O Globo* de 21/10/92: “Funkeiros sem os bailes ameaçam ir brigar nas praias”.<sup>36</sup>

Após o massacre de Vigário Geral, o “apartheid social” na cidade é registrado pelo jornalista Zuenir Ventura no já citado *Cidade partida* (1994). Estava também no funk “Rio 40 graus”, que então tocava em todas as rádios da cidade. Na voz de Fernanda Abreu, cantora cujas origens estavam “no asfalto”, mas cujo repertório abraçava o funk e a *dance music*, a canção se referia às altas temperaturas da cidade no verão, estabelecendo com elas um duplo sentido: “Rio, quarenta graus, cidade maravilha, purgatório da beleza e do caos / capital do sangue quente do Brasil / capital do sangue quente do melhor e do pior do Brasil”.<sup>37</sup>

Na contramão do clima de “cidade partida” que tomava o Rio, mobilizam-se nesse momento, por um “lado”, alguns segmentos da

sociedade civil e da classe média carioca, intelectuais, ONGs e mídia. Pelo outro, as associações de favelas e, em especial, um grupo de moradores de Vigário Geral, liderado por Caio Ferraz, sociólogo e morador da comunidade. Surge assim, ainda em 1993 e na mesma casa onde ocorrera a chacina, a Casa da Paz, com o apoio do já mencionado ISER e em parceria com a então recém-criada ONG Viva Rio.<sup>38</sup>

Poucos meses depois, instala-se em Vigário Geral o Grupo Cultural AfroReggae,<sup>39</sup> com oficinas de percussão, dança afro e reciclagem de lixo, realizadas com o apoio da também já mencionada FASE. O objetivo do AfroReggae era desviar os jovens do tráfico, utilizando a plataforma da música para dialogar com a própria comunidade e com a sociedade.<sup>40</sup> Sua proposta vai inspirar o surgimento de dezenas de outras iniciativas similares, igualmente protagonizadas por jovens oriundos de territórios populares, que passam a inventar/consolidar estratégias originais de enfrentamento da injustiça social e da estigmatização da favela, pela via artística e cultural. A disposição de partir de um outro ponto de vista, mais autoral, é ilustrada, por exemplo, pelo lema da Central Única das Favelas (CUFA), criada em 1999: “Fazendo do nosso jeito”.

Ao longo desse processo, que perdura e se renova até hoje, surgiram o Observatório das Favelas,<sup>41</sup> o Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré<sup>42</sup> (CEASM), o Redes de Desenvolvimento da Maré,<sup>43</sup> o Reperiferia e a Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu<sup>44</sup> (na região metropolitana da cidade), o Circo Crescer e Viver,<sup>45</sup> a Agência de Redes para Juventude,<sup>46</sup> a Festa Literária das Periferias (FLUPP),<sup>47</sup> o projeto Imagens do Povo,<sup>48</sup> o Ponto Cine Guadalupe,<sup>49</sup> a Festa Literária da Zona Oeste (FLIZO),<sup>50</sup> o Teatro na Laje,<sup>51</sup> a Rede Enraizados,<sup>52</sup> o Cineclube Mate com Angu,<sup>53</sup> a Agência PapaGoiaba,<sup>54</sup> entre muitos outros. É fundamental ressaltar, no entanto, que, apesar da existência de pontos comuns entre as iniciativas que integram o que aqui se identifica como uma geração, estas apresentam especificidades, e mesmo diferenças, no que tange às suas representações de cidade, de ação política e de sujeitos. Se isso não for considerado, o processo pode parecer mais homogêneo e monolítico do que de fato ele é.

Vale ainda ressaltar que, criado em 1986, o pioneiro Nós do Morro, sediado na favela do Vidigal, na fronteira com o Leblon, um dos bairros mais ricos da cidade, apresenta inúmeros pontos comuns com a geração aqui abordada, embora fuja ao recorte temporal colocado. Da mesma forma, projetos como a Universidade das Quebradas, experiência acadêmica<sup>55</sup> na área da cultura que busca consolidar um ambiente de troca entre saberes e práticas de criação e produção de conhecimento, articulando experiências culturais e intelectuais produzidas dentro e fora da academia,

representaram iniciativas essenciais para o reconhecimento e a ampliação da visibilidade social dessa cena.

O fenômeno que aqui descrevo como uma geração passou a ser coletivamente identificado como “cultura da periferia”, ressaltando-se que a noção de periferia aqui utilizada não se prende somente ao aspecto geográfico, daquilo que está distante do centro, mas do que é social e economicamente diverso, ou seja, os lugares e os indivíduos que foram historicamente excluídos das políticas e dos serviços públicos. Não à toa, a favela é descrita pelo que ela não tem.<sup>56</sup>

A expressão se consolidou a partir do projeto Estética da Periferia, realizado em 2005 por Heloisa Buarque de Hollanda (também idealizadora da recém-citada Universidade das Quebradas), juntamente com o cenógrafo Gringo Cardia, e que contou com consultoria do próprio José Junior, fundador e coordenador executivo do AfroReggae. Sobre o novo contexto, a pesquisadora destacava, na ocasião, em seu blog:

*Na virada do século XX para o XXI, a ‘cultura da periferia’ se impõe como um dos movimentos culturais de ponta no país, com feição própria, uma indisfarçável dicção proativa e, claro, projeto de transformação social.*

Envolvendo seminários, debates e uma mostra sobre a visualidade e a linguagem cultural da periferia carioca, o evento registrava em seu catálogo:

*[A Exposição Estética da periferia] retrata sua maneira própria de captar o mundo da mídia e da moda de forma antropofágica, transformadora e criativa, dentro de sua realidade econômica [...] um fenômeno amplo, não restrito aos guetos, que ressoa e estimula a cultura urbana de forma explosiva e irreversível.*

Por conta de seu relevo marcado pela presença de vários morros, em cujas encostas, desde o final do século XIX, se instalaram inúmeras favelas que hoje se mesclam aos mais ricos bairros da cidade, pode-se dizer que, no Rio de Janeiro, é “lado a lado, tamo junto e misturado”, como na composição do rapper MV Bill, premiado em 2004 pela UNESCO como uma das dez pessoas mais militantes no mundo na última década e um dos fundadores da aqui mencionada Central Única das Favelas, criada em 1999 na Cidade de Deus, favela onde foi gravado o filme homônimo.

Cidade partida, cerzida ou porosa,<sup>57</sup> foram os encontros e desencontros entre seus muitos lados que deram ao Rio de Janeiro o caráter singular que a tornou famosa.

## A “orkutização” da rede

Em 2004, o pesquisador George Yúdice identifica, em ações como as dos mencionados AfroReggae e Viva Rio, o que Aquilla e Ronfeldt (2001) identificaram como “trabalho em rede”. Yúdice registra que o que caracteriza nesse período os movimentos de ativismo cultural nas favelas e comunidades populares é sua estrutura de redes abertas, flexíveis, que tentam canalizar, tanto a violência, quanto o prazer, na direção de uma cidadania cultural.

A emergência da chamada “cultura da periferia” se dá concomitantemente à popularização da internet, no final da década de 90, com a explosão do “correio eletrônico”, dos blogs, das práticas de compartilhamento na rede, do Orkut, ao lado da disseminação dos dispositivos digitais de captação audiovisual nos telefones celulares que também se multiplicavam, da conexão móvel, chegando até a contemporânea “onipresença” das tecnologias digitais de informação e comunicação em todos os aspectos do nosso cotidiano.

Como se sabe, esse contexto tecnológico revolucionou radicalmente os paradigmas de produção, circulação e fruição cultural, forneceu infraestrutura para a circulação de diferentes pontos de vista, vozes e sotaques, abrindo até então impensados horizontes para o acesso ao conhecimento e para a diversidade cultural na rede. Consolidou-se, assim, uma polifonia que fez jus ao contingente de novos agentes que, ao mesmo tempo, se integrava ao tecido cultural brasileiro, em grande parte mobilizados por ações como os já mencionados Pontos de Cultura, com seus estúdios digitais de produção audiovisual conectados à internet, em comunidades em situação de vulnerabilidade social em todo o país.

As primeiras ONGs que, desde as décadas anteriores aos anos 90, já atuavam na busca da comunicação de um novo sentido de cidadania e de pertencimento, fazendo frente ao processo crescente de estigmatização das populações periféricas na cidade, já haviam também desempenhado papel fundamental no processo de apropriação da internet no Brasil. Teve especial destaque, nessa tarefa, o IBASE, que, durante a ECO-92, conseguiu, pela primeira vez no Brasil, conectar sua rede de computadores (o AlterNex) à internet. Antes disso, desde 1984, o próprio IBASE já estava conectado ao InterDoc, projeto internacional de articulação de ONGs, que passou a permitir a troca de informações via correio eletrônico, o que agregava outra agilidade, por exemplo, à denúncia de violações de direitos humanos ou à mobilização internacional para alguma causa, como ocorreu, por exemplo, após o assassinato do seringueiro, sindicalista e ativista ambiental brasileiro Chico Mendes.

O Brasil é considerado um fenômeno mundial na assimilação das redes sociais, como atestaram sucessivas pesquisas realizadas desde a primeira década do século XXI. Há poucos dias, a pesquisa Digital Future Focus Brazil 2015, divulgada pela consultoria comScore,<sup>58</sup> mostrou que os brasileiros são líderes no tempo gasto nas redes sociais, gastando nelas, em média, 650 horas por mês, índice que é 60% superior à média do restante do planeta. Em 2007, John Perry Barlow, um dos fundadores da Electronic Frontier Foundation (EFF), organização não governamental norte-americana dedicada à defesa das liberdades civis no mundo digital, em uma de suas várias visitas de observação sobre a apropriação dos paradigmas da cibercultura em nosso país, registrou: “O Brasil é, naturalmente, uma sociedade em rede”.<sup>59</sup>

No mesmo ano, o sociólogo francês Michel Maffesoli, fundador, na Sorbonne, do prestigioso Centro de Estudos sobre o Atual e o Cotidiano (CEAQ), vaticinou: “O Brasil é um laboratório vivo da pós-modernidade”.<sup>60</sup>

Somos o quinto maior mercado para negócios na Internet no mundo, movido por mais de 40 milhões de *smartphones* e mais de 10 milhões de *tablets*. Mas é na outra ponta que chama a atenção, desde o início, a voracidade de apropriação das redes e das tecnologias digitais no país, como comenta Hermano Vianna:

*O Orkut, lançado em 2004, teve como população pioneira parte de uma elite intelectual mundial. Em menos de um ano, nos tornamos o país com o maior número de perfis. O que ocorreu em seguida foi surpresa: as características socioeconômicas de seus usuários brasileiros foram se modificando: ricos-brancos-com-diplomas-universitários perderam a maioria, o espaço foi “invadido” por gente mais pobre, mais negra, de baixa escolaridade. O termo orkutização reclamava da mudança. Os “pioneiros” lamentavam a perda do “ar exclusivo” daquele ciberespaço. No entanto, já era fato consumado: os pobres estavam ali para ficar.”<sup>61</sup>*

Outro exemplo dessa “orkutização” dos paradigmas digitais aconteceu no cenário musical dos grupos de Tecnobrega, gênero popular nascido no estado do Pará, na região Norte do país. O “tecnobrega do Pará” foi pioneiro ao desenvolver uma maneira de produzir, distribuir e promover sua música com base em um modelo de negócio aberto e informal, no qual a receita não depende dos direitos autorais e sim das facilidades de gravar e espalhar cópias digitais em tempo real. Ao contrário da trajetória dos sucessos usualmente promovidos pela indústria cultural, a chegada às gravadoras da Banda Calypso, e de diversas outras que surgiram na esteira do novo modelo, se deu somente após seu estouro nas redes<sup>62</sup>.



Em seguida, foi a vez da explosão das *lan houses*, pequenas lojas improvisadas e informais que disponibilizavam acesso pago a microcomputadores e à internet. Elas se espalharam pelas favelas e bairros populares no país, chegando a ser 108 mil no final de 2010, de acordo com dados da Associação Brasileira de Centros de Inclusão Digital. O número é espantoso, principalmente quando se considera que o Brasil inteiro tem hoje menos de 2,5 mil salas de cinema. Um fenômeno de microempreendedorismo periférico que cresceu à margem de qualquer política pública – e, em alguns momentos, à revelia destas.

Mais recentemente, a novidade foi o passinho. Jovens da periferia começaram a gravar com seus celulares os passos – mistura de funk, *break*, frevo e samba – que criavam para se destacar nos bailes. Em seguida, corriam às *lan houses* ou aos próprios computadores para postá-los no YouTube, divulgando-os em seguida no Facebook. Cada novo passinho é inventado a partir de combinações de outros já mostrados antes, em uma constante recriação coletiva que remete às colagens do funk e aos remixes da cibercultura.

O passinho se transformou imediatamente em um fenômeno da cultura digital, seus vídeos alcançando, em poucas horas, milhares de visualizações na internet. Deu origem a inúmeras competições (“batalhas”) presenciais e virtuais, envolvendo diferentes comunidades, e gerou um documentário de longa-metragem.<sup>63</sup> De acordo com Julio Ludemir, idealizador, com Rafael Mike, das “batalhas do passinho”, o que começou como brincadeira se transformou em uma forma de romper a invisibilidade social que afeta o jovem da favela:

*O passinho é uma expressão estética genuína do moleque da periferia que cresceu dentro da lan house, fuçando o mundo do outro lado da tela que, em princípio, não estaria disponível para ele, mas que ele se apossou. Aprendeu inclusive a usar o YouTube como ferramenta de divulgação. A batalha leva os meninos para o centro e rompe a lógica do tráfico que fazia com que eles não pudessem ir à comunidade vizinha. A estratégia da batalha é apostar na circulação na cidade, numa cidade de todo mundo...<sup>64</sup>*

### **Entrando no mapa: a periferia no meio**

Do conjunto de iniciativas pós-1993 aqui tratada, selecionei como campo da minha pesquisa dois projetos – Agência de Redes para Juventude<sup>65</sup> e Solos Culturais/Observatório de Favelas<sup>66</sup> –, ambos movidos por tecnologias sociais inovadoras, centradas no estímulo ao protagonismo jovem e na apropriação dos paradigmas culturais e comunicacionais das redes digitais.

Suas propostas mostram um passo adiante em relação a outras iniciativas da geração aqui tratada: a mudança da ótica do “jovem carente atendido pelas oficinas do projeto social” para a do “jovem da favela como sujeito de transformação”. Seus lemas, registrados nos respectivos sites, são “o jovem de comunidade como criador de ideias que transformam a vida e o território” e “jovens de favelas cultivando saberes e transformando a cidade”. Suas narrativas de afirmação vocalizam, sistematicamente, “a favela como lugar de potência e não de carência”, explicitando como método a “ação no território” e como meta a “disputa do imaginário da cidade”.

As tecnologias sociais que os movem, reconhecidas e premiadas dentro e fora do Brasil, inclusive na Inglaterra, se desenvolvem em paralelo a uma ativa interpelação do poder público pelas redes sociais e pelas conferências municipais de cultura, o que instigou a formulação da primeira experiência de políticas públicas culturais da cidade explicitamente voltada ao estímulo da “ação nos territórios” – o edital Ações Locais, da Secretaria Municipal de cultura da Prefeitura do Rio de Janeiro. Em sua primeira edição, o edital contemplou 85 iniciativas, priorizando as regiões Oeste e Norte da cidade, aquelas que, historicamente, têm sido as menos atendidas pelas políticas públicas municipais.

O projeto Agência de Redes para Juventude, criado pela ONG Avenida Brasil em 2011, atua nas favelas cariocas do Batan, Borel, Babilônia/Chapéu Mangueira, Cantagalo/Pavão/Pavãozinho, Cidade de Deus, Providência, Rocinha, Pavuna e Santa Cruz, tendo ainda dois núcleos que reúnem ações desenvolvidas na Lapa e no Centro na cidade. Sua metodologia tem como base o incentivo ao protagonismo, oferecendo estímulos, redes e repertórios para jovens moradores de favelas transformarem suas ideias em projetos que impactem seus territórios. Trata-se de um trabalho colaborativo de produção em rede que combate o paradigma de “sujeito carente” comumente associado ao morador da favela. Partindo da premissa de que “sem desejo não existe agenciamento”, os jovens são estimulados a expressar suas ideias através de dispositivos metodológicos que envolvem abecedários, mapas e inventários. A metodologia está aberta para cópia e compartilhamento no site do projeto.

A ideia da Agência é ampliar os repertórios dos jovens, mapear as potências dos territórios, articular redes, estimular a produção de conteúdos audiovisuais em mídia digital, difundir os instrumentos de pesquisa na internet e estimular a apropriação dos paradigmas da cibercultura, “inventando um espaço-tempo na cidade”.

A mobilização para as inscrições em cada novo ciclo é realizada em pontos estratégicos das comunidades: praças, salões de beleza, escolas, esquinas, pontos de mototáxi, *lan houses*, parceiros e instituições locais. A

Agência busca trazer jovens “de diferentes realidades dentro do território, para formar um quadro dos diversos modos de ser jovem em uma favela”.

Mais de 1.500 jovens já passaram pela Agência de Redes para Juventude, cuja metodologia já foi premiada na Europa pela Fundação Calouste Gulbenkian e experimentada no trabalho com jovens de Londres e Manchester, em parceria com Battersea Center Art Centre, Contact Theatre e Peoples’s Palace Project. Em 2015, diferentes jovens da Agência estiveram em missões internacionais: representaram o projeto no Fórum Social Mundial, na Tunísia; no programa de intercâmbios Visitor Leadership *Program*, nos Estados Unidos, no Festival Rencontres Itinerantes & Résidents, na França e no Strive Festival, do Southbank Centre, na Inglaterra, onde visitaram The Agency, a experiência inglesa da Agência.

O projeto Solos Culturais, criado pelo Observatório de Favelas, explicita, já em seu nome, a ligação com a terra, o chão do território, a partir do duplo sentido da palavra “solos” na língua portuguesa: as favelas como solos férteis de onde brotam diferentes fazeres culturais e a concepção das ações individuais dos jovens no contexto de um coletivo, como o solo de um músico em uma orquestra. O trabalho também começou em 2011, com a formação, em produção cultural e pesquisa, de 120 jovens com idades entre 15 a 29 anos, de seis territórios populares da cidade: Cidade de Deus, Complexo do Alemão, Complexo da Penha, Manguinhos, Rocinha e Caramujo (20 jovens de cada território).

A experiência visa efetivar metodologias de mobilização social que, por sua vez, buscam produzir conhecimentos, articulações e experiências nas favelas, contribuindo para consolidar esses territórios como solos para o cultivo de diferentes práticas culturais, nos quais os solistas vão criar, inventar e inovar. Além das aulas, há percursos pelo território, visitas a equipamentos culturais da cidade, trocas entre as favelas, intervenções culturais e uma pesquisa em hábitos culturais. O objetivo é contribuir para “transformar a cidade, reafirmando práticas culturais nas favelas e criando mecanismos de integração dos territórios”.<sup>67</sup>

Do trabalho, surgiu o Guia Cultural das Favelas,<sup>68</sup> na internet, uma plataforma digital colaborativa de visualização que georreferencia práticas de artesanato, carnaval, centro cultural, cinema, circo, cultura digital, dança, fotografia, moda, museu, música, teatro e “ponto de encontro”, nas favelas do Alemão, Caramujo, Cidade de Deus, Manguinhos, Maré, Penha e Rocinha. Os conteúdos multimídia para alimentar o mapa foram produzidos por 40 dos jovens formados no projeto. Hoje, qualquer produtor cultural, artista, coletivo, espaço ou iniciativa da cidade pode alimentar o Guia cadastrando sua prática, passando a, literalmente, “fazer parte do mapa”.<sup>69</sup>

Levando-se em conta que “estar no mapa” passa, também, pela ruptura da invisibilidade, isto é, pelo reconhecimento pela mídia hegemônica, vale ressaltar que os protagonistas da geração de projetos da qual fazem parte a Agência e o Solos Culturais tem estado, sucessivamente, presentes, entre os vencedores do prêmio Faz Diferença, do jornal *O Globo*. José Junior, do AfroReggae recebeu, em 2005, o prêmio máximo: Personalidade do Ano; o Observatório das Favelas, com o projeto Imagens do Povo, recebeu o Faz Diferença 2007; Adailton Medeiros, do Ponto Cine Guadalupe, recebeu o Faz Diferença 2008; e, em 2012, foi premiado Marcus Vinicius Faustini, da Agência de Redes para Juventude, além de Ecio Salles e Julio Ludemir, pela Festa Literária das Periferias.

Marcus Vinicius Faustini, idealizador da Agência de Redes para Juventude e hoje responsável por uma coluna semanal do jornal *O Globo*, o de maior circulação na cidade, acaba de voltar da Universidade de Stanford, para onde foi com Jailson Silva, fundador do Observatório de Favelas.<sup>70</sup> Apresentaram na universidade americana a metodologia de suas respectivas iniciativas e assinaram parceria que coloca seus projetos no programa da universidade. Como costuma dizer Faustini, “a visibilidade é um direito que dispara outros”.

Iniciativas como as aqui descritas, desenvolvidas “de baixo para cima”, valorizando o conhecimento comum e as contribuições de cada agente do processo, têm forjado o que se poderia identificar como uma “inteligência coletiva criativa”, uma desdobra da postulação de Pierre Lévy. Esta, calcada nas premissas de que ninguém sabe tudo, de que todos têm algo para contribuir e de que a inteligência individual é sempre fruto do que se aprendeu em experiências e interações anteriores com outros indivíduos, tem como base e objetivo, de acordo com o autor, “o reconhecimento e o enriquecimento mútuo das pessoas”.

Para muitos pensadores e realizadores, essa forma específica e generosa de produção e criação, aliada à precariedade que é comum aos contextos de seu desenvolvimento, constitui, justamente, um importante diferencial brasileiro. O pesquisador e professor da Universidade Federal da Bahia, André Lemos, em entrevista para o livro *cultura digital.Br*, aponta que seria justamente por meio das reapropriações e redesenhos dos conhecimentos periféricos que a cultura brasileira poderia encontrar uma nova rota neste início de século XXI:

*Nós somos um país de uma identidade multifacetada, do norte ao sul as diferenças são muito grandes. Então pensar em algo tipicamente brasileiro é algo difícil, mas eu acho que é brincar um pouco, jogar um pouco com as nossas carências. É isso que daria o tom mais brasileiro,*

*é não querer fazer uma coisa muito limpa, muito certinha, aproveitar um pouco a nossa precariedade, as nossas diversas formas de exclusão. A reciclagem, um pouco essa coisa de aproveitar sucata e tentar tirar daí algo que expresse, não se privando de utilizar as tecnologias de ponta e os sistemas mais atuais, mas que reflita a realidade brasileira, não só na forma como na temática também.*

Em entrevista para o site do projeto ARede ([www.arede.inf.br](http://www.arede.inf.br)), o pesquisador Felipe Fonseca, ativista e fundador da Rede MetaReciclagem, que propõe a desconstrução da tecnologia e seu uso para a transformação social, vai na mesma direção:

*A população tem uma tradição de empreendimento e inovação: fazem parte dos traços culturais presentes nas culturas brasileiras a ideia de gambiarra, a criatividade para resolver problemas do dia a dia e o mutirão, uma maneira de se organizar para resolver esses problemas coletivamente.*

Visão semelhante marca a percepção de diversos analistas internacionais. Em entrevista concedida, há alguns anos, para o jornalista Alexandre Mathias, então editor do caderno Link!, do jornal *O Estado de S. Paulo*, o ciberpesquisador americano Clay Shirky, autor de *Lá vem todo mundo: o poder de organizar sem organizações*, destacava exatamente a característica “de baixo para cima” da cultura brasileira:

*O Brasil é o primeiro país a se alinhar inteiramente a um modelo de compartilhamento como forma de progresso econômico, cultural e social. E isso aparece em diferentes níveis, desde o mais baixo – como a cultura do funk de favela, que pressupõe o compartilhamento em sua essência – até o mais alto, com o presidente Lula dizendo que prefere soluções open source para os problemas do país. Há outros países que estão se desenvolvendo desta forma, mas nenhum outro está tão à frente quanto o Brasil.*

A própria internet é uma rede de redes de computadores, um sistema que foi pensado “de baixo para cima”. Uma rede emergente e distribuída. Suas pontas são inteligentes e não há um centro que organize os fluxos de dados e informações. Por isso, desenha caminhos que permitem trocas de muitos para muitos. A cultura “de baixo para cima” também se movimenta em uma rede distribuída, que articula agentes, projetos, políticas, cidadãos, territórios e urgências.<sup>71</sup>

## Territórios-rede e multiterritorialidade

O contexto identificado como “globalização” é comumente associado a ideias como desmaterialização, desterritorialização, homogeneização sociocultural e dissolução de identidades locais. Diversos autores, no entanto, preferem realçar, nesse mesmo contexto, a existência de processos fragmentadores de ordem cultural. Assim, se a globalização traz a ideia de “unidade do diverso”, muitas territorialidades emergentes na contemporaneidade são, elas mesmas, a própria diversidade.<sup>72</sup>

Tratando de globalização e diversidade cultural, o economista e pensador de origem marroquina Hassan Zaoual elabora uma teoria do local, em dialética com o global, fundada no que ele define como “sítios simbólicos de pertencimento”, um local que acumula tanto o sentido geográfico (bairro, região, cidade, país), quanto o simbólico, no qual atores sociais criam soluções originais para seus problemas: dessa forma, à medida que cresce o global também se amplia o sentimento do local.<sup>73</sup> Milton Santos, o mais reconhecido geógrafo brasileiro, também chama a atenção para a “força do lugar”, no contexto de uma globalização tecnológica na qual o centro pode estar a muitos quilômetros de distância e a periferia pode abranger todo o planeta.

A noção de território está ligada à apropriação social do espaço. Guarda tanto uma dimensão material, quanto simbólica, isto é, aquilo que confere ao espaço um sentido. Para Milton Santos, o território deve ser entendido como território usado – o chão somado à identidade. O fundamento do trabalho, o lugar da residência, das trocas materiais e espirituais e do exercício da vida.<sup>74</sup>

O território tem uma dimensão política, sendo produzido por relações de poder desempenhadas por sujeitos, no espaço.<sup>75</sup> É uma teia, uma rede de relações sociais que, ao lado de sua complexidade interna, define, ao mesmo tempo, um limite, uma alteridade: a diferença entre “nós” (o grupo, os membros da coletividade ou “comunidade”, os *insiders*) e os “outros” (os de fora, os estranhos, os *outsiders*).<sup>76</sup> Territórios são, assim, campos de forças, relações sociais projetadas no espaço, não havendo, necessariamente, uma superposição tão absoluta entre este e o espaço concreto, com seus atributos materiais. Territorialidade, por sua vez, remete a algo extremamente abstrato: “Aquilo que faz de qualquer território um território”.

Castells considera que, na sociedade informacional, a capacidade de criar redes se afirma como uma das mais importantes formas de manifestação de poder.<sup>77</sup> Nesse sentido, a produção das narrativas e autorrepresentações em mídia digital aqui discutidas, e sua circulação no

ciberespaço, podem ser analisadas sob uma perspectiva política, de enfrentamento da invisibilidade social que afeta diretamente os sujeitos dessas narrativas. Poderíamos, dessa forma, entendê-las como vetores de territorialização, levando-se em conta, ainda, que estes mesmos sujeitos têm seu cotidiano diretamente impactado por uma série de outras territorializações – UPPs,<sup>78</sup> polícia, tráfico de drogas, igreja, etc. – todas em permanente disputa.

A ideia de “reterritorialização via ciberespaço”,<sup>79</sup> desenvolvida pelo geógrafo brasileiro Rogério Haesbaert, caminha na contramão da desterritorialização que, desde as obras seminais de Pierre Lévy sobre a cibercultura, é comumente associada ao espaço virtual. Para Haesbaert, mais do que a perda ou desaparecimento de territórios, é importante discutir a complexidade dos processos de (re)territorialização nos quais estamos envolvidos, construindo territórios muito mais múltiplos e tornando muito mais complexa nossa multiterritorialidade.<sup>80</sup>

De acordo com o autor, há, no mundo contemporâneo, uma dialética de des-re-territorialização, onde, a cada momento, ocorrem múltiplas interações entre territórios e redes. Essa multiterritorialidade “pós-moderna” não é mais restrita ao deslocamento físico. Ela inclui uma mudança, tanto quantitativa (múltiplos territórios), quanto qualitativa: ela é reticular, combina a vivência concomitante de uma enorme gama de diferentes territórios, “territórios-rede propriamente ditos, ou seja, a multiterritorialidade em sentido estrito”.<sup>81</sup>

Os intercâmbios culturais, que são objeto dessa pesquisa, entre artistas, produtores culturais e gestores sociais do Brasil e do Reino Unido, sejam presenciais ou se deem em prolongamentos destes através das redes sociotécnicas, ativam novas conexões entre os diversos territórios-rede.

É preciso atentar, porém, para o fato de que a flexibilidade territorial inédita do mundo contemporâneo só vem sendo plenamente usufruída por uma “elite globalizada”, capaz de vivenciar a internacionalização de sua vida profissional ou de seu lazer, via turismo internacional, bem como a possibilidade de conexão em rede com vários pontos do mundo. Enquanto isso, a base da pirâmide social “não têm sequer a opção do ‘primeiro’ território – o território como abrigo, fundamento mínimo de sua reprodução física cotidiana”.<sup>82</sup>

Ao lado da desigualdade social, e em forte articulação com esta, o planeta é marcado pela exclusão digital. De acordo com a Internet World Stats,<sup>83</sup> entidade que monitora o desenvolvimento da internet no mundo, apenas 42,3% da população mundial tem acesso à rede (em 1995, esse número era inferior a 1%). Porém sua distribuição é extremamente desigual. De acordo com outra entidade, a Internet Live Stats,<sup>84</sup> quando se considera todos os internautas do mundo, 75% deles estão em 20 países. Os 25%

restantes estão distribuídos entre 178 países, cada um com uma penetração de menos de 1% de sua população. Estados Unidos, Alemanha, França, Reino Unido e Canadá têm, todos eles, mais de 80% de suas populações conectadas, enquanto que apenas 26,5% dos africanos estão conectados.

Manuel Castells identifica os desconectados como “o quarto mundo”, ressaltando que, por intermédio da tecnologia, redes de capital, de trabalho, de informação e de mercados conectaram funções, pessoas e locais valiosos ao redor do mundo, “ao mesmo tempo em que desconectaram as populações e territórios desprovidos de valor e interesse para a dinâmica do capitalismo global”. Seguiram-se exclusão social e não-pertinência econômica de segmentos de sociedades, de áreas urbanas, de regiões e de países inteiros.<sup>85</sup>

Os intercâmbios culturais representam diálogos entre territórios, nos quais a alteridade é o insumo para o fortalecimento de identidades e de territorialidades. A compreensão do que é comum entre eles expande redes e campos de forças.

Compreender a potência da circulação das narrativas digitais periféricas na rede é ratificar a dimensão política desse processo e contribuir para o enfrentamento à invisibilidade social que afeta diretamente os sujeitos dessas vozes.

## NOTAS

1. *Position paper* desenvolvido para o TACE – The Art of Cultural Exchange (Londres, junho/2015), projeto de pesquisa realizado pelo People’s Palace Project (Inglaterra) e pela UFRJ.
2. O Programa Petrobrás Cultural, cuja primeira edição foi lançada em 2003.
3. Convenção sobre a proteção e a promoção da diversidade das expressões culturais: <http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001502/150224POR.pdf> (em português), <https://en.unesco.org/creativity/convention/what-is/convention-text> (em inglês).
4. IPEA, 2011.
5. [www.nosdomorro.com.br](http://www.nosdomorro.com.br)
6. [www.afroreggae.org](http://www.afroreggae.org)
7. [www.cufa.org.br](http://www.cufa.org.br)
8. <https://www.facebook.com/Cia.Etnica>
9. [crescereviver.org.br](http://crescereviver.org.br)
10. A Petrobrás convidou o antropólogo Hermano Vianna para desenvolver uma ferramenta que promovesse visibilidade para a produção cultural que emergia e não encontrava espaço na mídia convencional. Surgiu assim o portal Overmundo, criado por Hermano, com Ronaldo Lemos,



José Marcelo Zacchi e Alê Youssef. O Overmundo foi, em 2007, vencedor do Prix Ars Electronica (troféu Golden Nica), um dos mais importantes do mundo na área, na categoria comunidades digitais.

11. <https://www.facebook.com/foradoeixo>
12. Para saber mais sobre o Fora do Eixo, recomendo a leitura do livro *Os novos bárbaros: a aventura política do Fora do Eixo*, de Rodrigo Savazoni (Ed. Aeroplano, 2014).
13. A cena do financiamento à cultura no país é altamente concentrada na região Sudeste (mais especificamente nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo), que recebe cerca de 80% dos recursos, enquanto a região Norte recebe menos de 1%.
14. Juca Ferreira foi secretário-executivo do ministro Gilberto Gil de 2003 a 2008, assumindo o Ministério quando este decidiu voltar a se dedicar exclusivamente à sua carreira artística. Juca permaneceu no cargo até o final do segundo mandato do presidente Lula. No primeiro governo Dilma Roussef, o Ministério foi ocupado por Ana de Hollanda e, em seguida, por Martha Suplicy. Ao assumir seu segundo mandato, a presidente Dilma traz de volta Juca Ferreira, atendendo à demanda de grande parte da cena cultural brasileira, que teve papel ativo na campanha pela reeleição, atuando especialmente pelas redes sociais.
15. [www.solosculturais.org.br](http://www.solosculturais.org.br)
16. <http://agenciarj.org/>
17. Doutorando no programa de História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia (HCTE) da UFRJ.
18. Este position paper, desenvolvido para o TACE – The Art of Cultural Exchange (UK, junho /2015), reflete os passos, ainda preliminares, da minha pesquisa de doutorado no HCTE, o programa interdisciplinar de História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).
19. *5x favela: agora por nós mesmos* é um filme brasileiro realizado em 2010, composto de cinco episódios, todos dirigidos por jovens cineastas moradores de favelas cariocas, formados em cursos de audiovisual da CUFA, Nós do Morro, Observatório de Favelas, entre outros. O título do filme remete ao do longa-metragem “5x favela”, realizado em 1962 por um grupo de jovens cineastas, universitários que, à época integravam o cinema Novo. O filme de 2010 foi produzido por Cacá Diegues, um dos cinco diretores da versão original (Mais em [http://pt.wikipedia.org/wiki/5x\\_Favela\\_-\\_Agora\\_por\\_N%C3%B3s\\_Mesmos](http://pt.wikipedia.org/wiki/5x_Favela_-_Agora_por_N%C3%B3s_Mesmos)).
20. <http://guiaculturaldefavelas.org.br/>
21. <https://www.facebook.com/batalhadopassinho?fref=ts>

22. De acordo com a Internet World Stats (<http://www.internetworldstats.com/stats.htm>), entidade que monitora o desenvolvimento da internet no mundo, apenas 42,3% da população mundial tem acesso à rede. Na América do Norte são 87,7%, enquanto que apenas 26,5% dos africanos estão conectados.
23. Pierre Lévy, 1999.
24. Em 1997 Pierre Lévy registrou que os novos paradigmas trazidos pela cibercultura não envolveriam apenas uma revolução tecnológica, mas anunciavam “uma mutação fundamental na própria essência da cultura”...
25. Desde 1964, o país estava sob ditadura militar.
26. <http://fase.org.br/>
27. <http://www.iser.org.br/website/>
28. <http://ibase.br/pt/>
29. <http://ceapri.org.br/>
30. Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor.
31. <http://www.cecip.org.br/site/tv-maxambomba-2/>
32. <http://www.cecip.org.br/site/>
33. Existe uma controvérsia sobre a veracidade dos arrastões difundidos pela mídia naquela ocasião. Estava em curso a campanha eleitoral para a prefeitura da cidade e a disputa se mostrava acirrada entre Cesar Maia, que pleiteava a reeleição, e Benedita da Silva, que se apresentava como “negra, mulher e favelada”.
34. ZALUAR, Alba e ALVITO, Marco. *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
35. Slogan da candidata Benedita da Silva em sua campanha de candidatura à prefeitura do Rio de Janeiro.
36. HERSHMANN, Micael. “As imagens das galeras funk na imprensa” (disponível em [www.minosoft.com.br/mirela/download/funk\\_na\\_imprensa.doc](http://www.minosoft.com.br/mirela/download/funk_na_imprensa.doc)). Parte deste artigo foi publicado no texto “Mídia e culturas juvenis: o caso da glamourização do funk nos jornais cariocas”. In: Menezes, Philadelpho. *Signos plurais: mídia, arte, cotidiano na globalização*. São Paulo: Experimento, 1997.
37. De autoria de Fernanda Abreu, Fausto Fawcett e Carlos Laufer.
38. [Vivario.org.br](http://Vivario.org.br)
39. O AfroReggae já existia desde o ano anterior, apoiado inicialmente pelo CEAP, o Centro de Articulação de Populações Marginalizadas. Atuava na produção de um jornal de distribuição gratuita voltada à cultura negra. O primeiro núcleo de cultura é criado em Vigário Geral, com o apoio da FASE, em junho de 1994.
40. PLATT, 2008; JUNIOR, 2006.
41. [observatoriodefavelas.org.br](http://observatoriodefavelas.org.br)

42. <http://www.ceasm.org.br/>
43. <http://redesdamare.org.br/>
44. [escolalivredecinema.com.br](http://escolalivredecinema.com.br)
45. [crescereviver.org.br](http://crescereviver.org.br)
46. <http://agenciarj.org/>
47. [flupp.net.br](http://flupp.net.br)
48. [www.imagensdopovo.org.br/](http://www.imagensdopovo.org.br/)
49. [www.pontocine.com.br](http://www.pontocine.com.br)
50. <https://www.facebook.com/flizorj>
51. <http://www.grupoteatrodalaje.com.br/>
52. [www.enraizados.com.br](http://www.enraizados.com.br)
53. [matecomangu.org](http://matecomangu.org)
54. [www.agenciapapagoiaba.org/#!sobre/cjg9](http://www.agenciapapagoiaba.org/#!sobre/cjg9)
55. A Universidade das Quebradas é um projeto PACC (Programa Avançado de Cultura Contemporânea) da UFRJ. Ver mais em <http://www.universidadedasquebradas.pacc.ufrj.br/>.
56. O Censo Demográfico do IBGE define favela como um “aglomerado subnormal”: “conjunto constituído de, no mínimo, 51 unidades habitacionais carentes, em sua maioria, de serviços públicos essenciais, ocupando, ou tendo ocupado, até período recente, terreno de propriedade alheia, pública ou particular, e estando dispostas, em geral, de forma desordenada e densa.
57. Zuenir Ventura escreveu *Cidade partida* (1994). *Cidade cerzida* é o livro de Adair Rocha (2000). E *Cidade porosa: uma história cultural do Rio de Janeiro* é o livro de Bruno Carvalho, carioca e professor na Universidade de Princeton/EUA (2013).
58. <http://oglobo.globo.com/blogs/nasredes/>
59. Entrevista de Barlow ao blog Ecologia Digital, em setembro de 2007 (<http://ecodigital.blogspot.com.br/2008/02/john-barlow-explica-o-fenmeno-orkut-no.html>).
60. Entrevista de Maffesoli ao [nominuto.com](http://nominuto.com) em 09/09/2007 (<http://nominuto.com/noticias/brasil/maffesoli-o-brasil-e-um-laboratorio-vivo-da-pos-modernidade/26972/>).
61. O comentário está no artigo “A orkutização do cotidiano brasileiro”, de autoria de Hermano Vianna, Ronaldo Lemos, Ale Youssef e José Marcelo Zacchi, que integrou a publicação *Vozes da Classe Média* (Secretaria de Assuntos Estratégicos da Presidência da República, setembro/12).
62. Para maiores informações sobre o tecnobrega, ver LEMOS, Ronaldo; CASTRO, Oona. *Tecnobrega: o Pará reinventando o modelo da música*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008
63. O filme *A batalha do passinho*, dirigido por Emilio Domingos.

64. <http://uppsocial.org/2013/03/esta-dada-a-largada-para-a-batalha-do-passinho-2013/>
65. <http://agenciarj.org/>
66. <http://www.solosculturais.org.br>
67. O conceito e a metodologia do projeto foram estruturados em livro, disponível para download no site do projeto.
68. [guiaculturaldefavelas.org.br](http://guiaculturaldefavelas.org.br)
69. O Projeto Guia cultural de Favelas integra o Programa Favela Criativa, resultado da parceria entre o poder público e a iniciativa privada. Contando com recursos provenientes da própria Secretaria de Estado de Cultura, da Lei Estadual de Incentivo à Cultura do Rio de Janeiro, da Light, do Programa de Eficiência Energética da ANEEL e do Banco Interamericano de Desenvolvimento – BID, o Favela Criativa é formado por um conjunto de projetos que oferece a jovens agentes culturais formação artística e especialização em gestão cultural e estabelece canais de diálogo entre estes jovens, possíveis parceiros e patrocinadores potenciais.
70. O Observatório das Favelas foi idealizado e é liderado por Jailson Silva e Jorge Barbosa.
71. *De baixo para cima*, coletânea organizada pela autora com Gabriela Agustini. Ed. Aeroplano, 2014.
72. HAESBAERT, 2007.
73. ZAQUAL, 2008.
74. SANTOS, 2002.
75. Claude Raffestin, em seu livro *Por uma geografia do poder*, propõe uma abordagem relacional do território, indissociável da questão do poder.
76. Marcelo José Lopes de Souza, no artigo “O território: sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento”.
77. Manuel Castells, 2009.
78. Unidades de Polícia Pacificadora (UPP), implantadas pela Secretaria de Segurança do Rio de Janeiro, no fim de 2008, em diversas favelas da cidade.
79. Rogério Haesbaert, 2004.
80. idem.
81. HAESBAERT, 2004.
82. HAESBAERT, 2004.
83. <http://www.internetworldstats.com/stats.htm>
84. <http://www.internetlivestats.com/internet-users/#byregion>
85. CASTELLS, 1999.

# INTERESSES GLOBAIS NO MUNDO SHAKESPEARIANO

JERRY BROTTON

O principal assunto desse artigo sobre intercâmbio cultural é Shakespeare. A razão dessa escolha se dá pelo fato de Shakespeare ter se tornado um ícone global tão onipresente que é possível usá-lo para refletir a respeito de intercâmbios entre culturas, tanto no seu momento histórico, no início da modernidade (fim do século XVI e início do XVII), quanto no momento atual de reprodução e performance de suas obras numa grande variedade de mídias e linguagens no mundo todo. Como um historiador cultural que trabalha com o passado, mas acredita que toda investigação histórica envolve escrever uma história do presente, vou abordar a dimensão histórica do que chamo de “mobilidade cultural” de Shakespeare: como o drama shakespeariano realiza<sup>1</sup> intercâmbio cultural e, nesse processo, celebra suas possibilidades enquanto também nos alerta sobre seus perigos.

Antes de discutir Shakespeare, devemos interrogar o conceito de “intercâmbio cultural”: como o definimos, qual é a sua história e, talvez de forma um tanto controversa no clima político atual, quão desejável ele é. Minha reflexão se dará primeiramente através de uma perspectiva produzida no mundo ocidental anglófilo, mas considera que esse viés pode não ser aplicável ao contexto brasileiro. Parte do que eu disser pode requerer correção de outros participantes, mas essa é a grande vantagem de um seminário sobre intercâmbio cultural!

Todas as culturas são definidas por e através de intercâmbios com outras, pois, como a identidade, elas precisam demarcar suas fronteiras e estabelecer o que são através do que elas *não* são. Toda cultura chega a um entendimento de si por contraste a uma outra e, ao fazer essa distinção, um julgamento – historicamente, um julgamento frequentemente negativo – é feito sobre essa outra cultura. Ou seja, nós definimos nossa cultura e identidade em relação a algo externo e diferente de nós “mesmos”.<sup>2</sup> Consequentemente, toda cultura demanda uma certa forma de encontro (ou intercâmbio) real (ou imaginário) com uma outra. Essas transações podem ser positivas ou negativas. Historicamente, elas são negativas; no entanto, ultimamente, a linguagem e as políticas do multiculturalismo têm tentado entender essas transações de uma forma mais positiva.

Se começarmos por considerar o intercâmbio cultural historicamente, especialmente no período da Renascença Europeia (c. 1400-1600), nossa

discussão precisará de um pouco mais de definição devido a significados como geografia, religião e etnia. O conceito de *renaissance*, do francês “renascimento”, é um significado que se definiu numa troca cultural imaginária com o mundo greco-romano, que os primeiros acadêmicos humanistas procuraram imitar e equiparar. Nesse cenário, o conceito de Europa, como um conceito cultural, surge de uma conversa com o passado clássico, permitindo que ele se defina como etnicamente puro, branco, patriarcal e cristão. Dessa forma, a ideia de Europa herda os limites e exclusões praticados primeiro pela cultura grega e, em seguida, romana. Os gregos se definiram em oposição à Pérsia, enquanto que os romanos compreenderam-se pelo contraste a uma variedade de culturas “bárbaras” a eles opostas, que incluíam Cartago e Germânia.



*Albrecht Dürer, O estupro de Europa, 1494-95.*

A historiografia tradicional tendeu a considerar a Renascença europeia como uma redefinição de si mesma, resultante dos conflitos surgidos entre os chamados “Povos do Livro” – as três grandes religiões monoteístas abraâmicas do judaísmo, cristianismo e islamismo. De acordo com esse cenário, à medida que o cristianismo do século XV se transformou na Europa do século XVI, a cultura europeia, oficialmente, se definiu em oposição ao Islã e, particularmente, ao Império Otomano Sunita (que havia conquistado a capital Bizantina de Constantinopla em 1453). A política oficial da Igreja e do Estado, tanto na cristandade como no islã, proibia intercâmbios entre as duas culturas; o papado romano tornou ilegal o comércio com muçulmanos a partir do século XIII, enquanto o islã dividiu o mundo entre *Dar al-Islam* (“casa do islã”) e *Dar al-Harb* (“casa da guerra”), estabelecendo que cristãos e judeus deveriam ser convertidos à força ou tolerados como súditos pagantes de impostos. Apesar de sua ancestralidade comum na fé abraâmica, tanto a cristandade como o islã consideravam um ao outro como heresias, desvios da “verdadeira” fé, prevenindo o

intercâmbio entre si (exceto quando se tratava do difícil tema da conversão de uma fé para a outra, uma questão que recentemente tem sido tema de grande atenção).

Essa suposição de que as culturas se definem pela exclusão dominou o pensamento europeu dos séculos XIX e XX como uma forma conveniente de sustentar as ideologias dominantes do imperialismo e do orientalismo. Momentos de intercâmbio cultural foram raramente identificados, pois ninguém acreditava que eles existissem, e, mesmo se existissem, poucos estudiosos tinham o desejo ou a habilidade de investigá-los (a formação acadêmica dominante concentrava-se nas tradições linguísticas e culturais grega e romana, e poucos acadêmicos estavam preparados para trabalhar em documentação árabe, turca ou persa).

Recentemente, respondendo a uma série de fatores, desde a historicização da teoria pós-colonial até à crítica da tese neoliberal da “guerra de civilizações” do pós-11 de setembro, houve tentativas de identificar formas de troca cultural entre as duas fés, apesar das coerções históricas que as proibiam.

Examinando apenas dois exemplos de intercâmbio cultural entre cortes muçulmanas e cristãs do fim do século XV, podemos ter alguma ideia da gama de questões e consequências que eles inspiravam. No fim dos anos de 1470, vários artistas italianos foram trabalhar para a corte otomana de Maomé, o Conquistador, na sua nova capital, Istambul (anteriormente Constantinopla, que caiu aos Otomanos em 1453). Eles incluíam o veneziano Gentile Bellini e Costanzo da Ferrara (um pintor cortesão de Nápoles), este último tendo criado este belo retrato de um escriba sentado (acima), em guache e tinta em papel. Ele usou tradições pictóricas ocidentais para representar as características de um oficial da corte otomana – o caftã de veludo, sedas, turbante e a caligrafia. Numa resposta direta, um pintor otomano produziu esse retrato de um pintor (também acima, ao lado), baseado na pintura de Costanzo, mas transformando-a sutilmente: agora a figura é de



*Esquerda: Costanzo da Ferrara, Escriba sentado, c. 1479-80. Direita: artista otomano desconhecido, Retrato de um pintor, fim do século XV.*





um pintor, trabalhando num retrato que parece ser a fusão de tradições artísticas europeias e persas.

*Vittore Carpaccio, São Jorge e o Dragão, c. 1504-07*

Este é um exemplo de intercâmbio cultural que é definido pela competição artística: Costanzo desafia as técnicas islâmicas prevalentes que encontrou na corte otomana (incluindo a tradição não figurativa da arte islâmica). Digerindo esse desafio, o artista otomano anônimo respondeu com uma outra pintura, que funde várias tradições na mesma imagem. Esse tipo de intercâmbio parece ocorrer independentemente do poder político (Costanzo estava em Istambul como um súdito do sultão) e da religião (produção de retratos circulavam entre a elite otomana, desrespeitando as proibições teológicas). Por mais fascinante que nos pareça, essa não é uma imagem de intercâmbio que leva a um maior entendimento entre as duas culturas, além de alguns códigos estéticos. Ela deve nos fazer considerar o quanto algo que parece ser uma extensiva troca cultural facilmente pode esconder questões como a religião (como parece ser o caso aqui), ou simplesmente não compreendê-las muito bem. De fato, precisamos estar sempre despertos para a possibilidade do intercâmbio cultural apenas reforçar percepções já existentes sobre uma cultura e a sua diferença em relação a outra.

Este é apenas um exemplo dentre muitos, que mostra como a simples concepção de um intercâmbio dentro de uma oposição binária entre cristãos e muçulmanos, oriente e ocidente ou Itália e Turquia, é insustentável. Intercâmbios culturais invariavelmente ocorrem em várias camadas, muitas delas sutis e contraditórias, como neste caso em que as cidades-estado rivais de Veneza e Nápoles usaram artistas visitantes para cultivar favores comerciais e apadrinhamento político otomanos contra outros estados italianos. Para além desse intercâmbio, uma enorme gama de trocas mundanas de bens, objetos, textos e linguagens (que estão fora do escopo desse artigo) começa a revelar uma outra camada de trocas culturais que também os historiadores apenas recentemente começam a descobrir.



Um outro exemplo seria a forma como o intercâmbio cultural ocorre através do compartilhamento de ícones religiosos. Um desses ícones é São Jorge. Na Inglaterra, onde São Jorge é o santo padroeiro, tanto ele como o seu “aniversário” (23 de abril, o mesmo de Shakespeare) se tornaram sinônimo do provincianismo inglês, associado a mitos de pureza nacional e étnica. Ele é, obviamente, mais internacional do que isso, e foi particularmente significativo para a cristandade durante as Cruzadas, quando era visto como um militante religioso e guerreiro que destrói o “dragão” muçulmano. Mas a reverência a São Jorge não é limitada à cristandade. No islã, Jorge é associado a Al Khidr, “O Verdejante”, mencionado na Sura 18 do Corão, uma figura-chave do sufismo e mais um guerreiro religioso que algumas fontes dizem ter sido um oficial do exército de Alexandre, o Grande. Como São Jorge, acreditava-se que Al Khidr tinha ressuscitado após sua morte pelas mãos de um rei pagão.

Durante todo o século XVI, tanto escritores cristãos como viajantes ao Império Otomano discutiram a figura de São Jorge, que começava a ser contestada entre as duas religiões. Shakespeare, claro, tem interesse em São Jorge, mas tal interesse precisa ser situado no contexto do impacto da Reforma Luterana, no início do século XVII. A divisão entre o luteranismo e o catolicismo, a partir de 1517, levou os dois lados a compararem um ao outro com a considerada “heresia” do islã: católicos viam o luteranismo como um exemplo de apostasia similar ao islã, e começavam a colocar as duas crenças do mesmo lado. O luteranismo flertou com a ideia de uma reaproximação com o Islã a partir da sua primordial crença na escritura e pela rejeição da intercessão (especialmente através da adoração de ídolos), mas acabou condenando-o como mais uma manifestação da ira de Deus contra o papado.

As consequências dessa mudança na crença teológica foram profundas para a fé, arte e cultura. Mas, continuando a busca pelo significado de São Jorge: alguns escritores protestantes luteranos de fato enalteciam São Jorge, porque viam nele um iconoclasta, destruindo ídolos “pagãos” e, portanto, uma figura que poderia ser apropriada para criticar o que Lutero considerava adoração católica de ídolos. Do outro lado dessa disputa religiosa, comentaristas católicos e artistas como Ticiano representavam São Jorge como um guerreiro cristão que destruíra as “heresias” gêmeas do luteranismo e do islamismo:



*Artista Mugal anônimo, início do século 17, Al Khidr.*

São Jorge se tornou um ícone notavelmente flexível, traduzível entre culturas e fé. Ele é uma figura ambígua, a que várias ideologias e crenças podem ser associadas. Ele pode ser luterano, católico ou muçulmano. Como fiquei sabendo, quando Paul Heritage me convidou para participar do Fórum Shakespeare do ano passado, São Jorge foi também “traduzido” culturalmente no Brasil, importado da Europa católica do século XVI e fundido a Ogum, a divindade africana da caça, do ferro e da guerra. São Jorge é, portanto, um grande exemplo de um ícone que foi traduzido com sucesso entre culturas, primeiramente por motivos religiosos, mas também há algo nele que transcende essa dimensão teológica.



Ticiano, Carlos V na Babalha de Muehlberg, 1548

E é isso que me leva a Shakespeare. Espero que o relato anterior a respeito de um intercâmbio da Renascença ajude-nos a ver que o aparentemente inequívoco grito de guerra de Henrique V em Harfleur, “*Cry, 'God for Harry! England and St. George!'*” (“*Gritemos 'Deus por Harry, Inglaterra e São Jorge!'*”) tem uma história muito mais complexa do que normalmente imaginada. Essa história fica ainda mais complicada quando se observa os extensivos intercâmbios que ocorreram entre a Inglaterra elisabetana e o mundo islâmico durante o reinado da rainha, de 1558 a 1603. As razões por trás dessa aliança são muitas e complexas (elas são descritas em mais detalhes no meu próximo livro, *This Orient Isle: Elizabethan England and the Islamic World*).

Quando Elizabeth I formalmente excomungou o papado sob acusação de heresia, ela se livrou da proibição contra o comércio com o mundo islâmico e, imediatamente, sancionou a criação das companhias de Muscovy, Barbary e Levant. Todas elas estabeleceram relações diplomáticas formais e alianças comerciais com os governantes saadianos no Marrocos, safávidas xiitas no Império Persa e o Império Otomano sunita. Essas alianças ofereceram oportunidades comerciais e meios para a sobrevivência política: com os otomanos ocupados numa guerra contra a Espanha católica, os ingleses viram a oportunidade de fazer uma aliança



estratégica com o islã. Comerciantes, diplomatas e artesãos viveram e trabalharam em Marraquexe, Istambul, Argel, Alepo, Damasco, Ispaã e até na Índia Mugal, muitos convertendo-se ao islã (alguns forçadamente e outros por própria vontade). Elizabeth removeu chumbo das igrejas para prover os regimes saadiano e otomano de matéria-prima para armamentos em troca de açúcar (daí os famosos dentes de Elizabeth...), seda, nitrato (para fazer pólvora) e alianças militares anti-hispânicas. Ela se correspondeu cordialmente com cada governante islâmico (assim como com a Rainha Mãe do sultão otomano, com quem ela trocou presentes), afirmando que elas duas eram “defensoras da fé” que intencionava destruir a idolatria católica. E, nesse processo, os ingleses começaram a entender as distinções entre as fés xiita e sunita. Isso levou alguns teólogos protestantes a refletir sobre as semelhanças entre o sectarismo no islã e o cisma que ocorria na cristandade.

*Desenho de Peacham de Tito Andrônico, com Aarão à direita, c. 1595*

Esses intercâmbios culturais se manifestaram de várias maneiras no palco elisabetano. O teatro não está interessado no comércio ou na tolerância; seu negócio é o conflito, contradição e ambivalência; e isto foi precisamente o que uma geração de intercâmbios culturais com o mundo islâmico proporcionou. Entre 1579 e 1624, houve nada menos do que 62 peças com personagens, temas e cenários claramente islâmicos. Muitos desses aparecem em algumas das mais influentes peças do período, incluindo *Tamburlaine* (1597-1588), em que se queima o Corão no palco, e o *Judeu de Malta* (1589), de Marlowe, *Tragédia espanhola* (1587), de Thomas Kyd, *Batalha de Alcácer* (1589), de George Peele, entre outros trabalhos de Greene, Dekker, Day, Greville, Heywood e Webster. O fenômeno atingiu seu pico em 1590, quando mais de vinte peças com personagens turcos e mouros apareceram. Essa foi uma década em que Shakespeare seguiu as tendências ao invés de determiná-las: ele se refere a turcos em não menos do que treze de suas peças, e muitas dessas citações estão nas peças históricas.

Foi neste período que Shakespeare trabalhava na sua primeira tragédia, *Tito Andrônico*. A peça foi escrita logo após a visita da primeira delegação marroquina a Londres (da qual se tem registro), em 1589, quando foi proposta uma aliança comercial-militar. Na peça de Shakespeare, o personagem Aarão, o Mouro, é uma resposta à tendência dramática da época de colocar um turco ou mouro como o vilão carismático, agente da ação trágica. Mas ele também aparece num momento em que há uma profunda inquietação a respeito de se desenvolver alianças com os governantes saadianos do Marrocos. Poderiam elas resultar no tipo de violência e caos que Aarão traz para aquela Roma imperial tardia? A peça articula uma profunda ambivalência a respeito do papel de “bárbaros” como Aarão num confuso mundo pós-Reforma, e de alianças políticas e teológicas muito instáveis. Aarão é tanto um sádico assassino ateu quanto um pai que cuida de seu filho e ataca o catolicismo. Tanto naquela época como na nossa, ele deixa o público confuso, sem saber se deve admirá-lo ou rejeitá-lo.

Apenas cinco anos depois, uma outra visita de uma delegação marroquina é proposta, e Shakespeare responde, mais uma vez, com uma peça em que há um personagem muçulmano: o Príncipe de Marrocos, em *O mercador de Veneza*. A peça, é claro, é dominada por debates a respeito do seu personagem principal, Shylock, e em que medida a sua representação é antissemita. Mas também é significativo o fato de, a esse estranho semita (Shylock), Shakespeare adicionar mais um: o Príncipe de Marrocos. Num impressionante contraste a Aarão, o Príncipe é retratado como uma figura encantadora e nobre, que disputa a mão de Pórcia em casamento. Parte dessa distinção está claramente na cor da pele. O Príncipe de Marrocos é descrito como “*a tawny Moor all in white*” (“um mouro moreno todo de branco”). Essa descrição está presumivelmente em direto contraste com a “blackness” (“negrura”) de Aarão. No entanto, o Príncipe inicialmente corteja Pórcia da seguinte maneira: “*Mislike me not for my complexion*” (“Desgoste de mim não por minha tez”), e ela finalmente o rejeita com a fala “*Let all of his complexion choose me so*” (“*E escolha igual façam seus semelhantes*”) [II. vii. 79]. Aqui, mais uma forma de intercâmbio cultural – dessa vez de uma mulher rompendo uma barreira religiosa e cultural – é proposta e, em seguida, destruída. De várias maneiras, os “forasteiros” revelam os limites de Veneza e do “multiculturalismo” de Belmont, em que a diferença pode ser tolerada apenas quando beneficia os cristãos. Estes, por sua vez, quando desafiados, se revelam ainda mais perversos do que Shylock ou Marrocos (essa questão foi colocada muito explicitamente na montagem da Royal Shakespeare Company de 2011, dirigida por Rupert Goold, e ambientada em Las Vegas).

A representação de mouros antiéticos em *Tito Andrônico* e *O mercador de Veneza* é um ensaio para Otelo, que, de certa maneira, é uma fusão dos

dois personagens: ele é o “valente Otelo”, um nobre e comandante militar admirado como Marrocos, mas também o “mouro cruel”, uma figura violenta e libidinoso, como Aarão. A peça foi influenciada por mais um distinto momento de intercâmbio cultural: a chegada do embaixador marroquino Abd al-Wahid bin Masoud bin Muhammad al-Annuri no verão de 1600 para propor uma aliança militar entre os dois países, que atacariam a Espanha. Al-Annuri era um mourisco – um muçulmano nascido na Espanha e forçosamente convertido ao cristianismo – que fugiu para o Marrocos e se “reconverteu”. As propostas fracassaram e al-Annuri voltou ao Marrocos seis meses depois.

Sua presença em Londres, aparentemente, influenciou Shakespeare na sua representação de Otelo: um indivíduo carismático, sofisticado, com uma herança familiar dividida. Ele se situa no eixo de uma série de intercâmbios culturais que fazem dele uma figura profundamente ambivalente, “*an extravagant and wheeling stranger | Of here and everywhere*” (l. i. 136), (“um estranho extravagante e errático, tanto por aqui como em qualquer outro lugar”). Shakespeare se recusa a revelar a história anterior de Otelo, deixando apenas que ele descreva:

*Of being taken by the insolent foe  
And sold to slavery, of my redemption thence  
And portance in my travels' history* (l. iii. 129-140).

*De ser aprisionado pelo inimigo insolente  
E vendido como escravo, de minha seguida redenção  
E conduta nas histórias de minhas viagens*<sup>4</sup>

Quem é o “*insolent foe*” (“inimigo insolente”), os turcos? Ele nasceu pagão ou muçulmano? Foi a sua redenção religiosa e o seu batismo cristão um ato voluntário ou, como para tantos convertidos, uma ação forçada? Essas questões nunca são respondidas enquanto Otelo começa a sua lenta metamorfose, de “*Moor*” (“mouro”) a “*turbaned Turk*” (“turco de turbante”). A sua jornada vai numa direção oposta a Desdêmona. No ponto culminante da cena da “*willow song*” (“canção do salgueiro”), ela imagina ser a



Anônimo, Retrato do embaixador marroquino, Abd al-Wahid bin Masoud bin Muhammad al-Annuri, 1600

acompanhante de sua mãe, Barbary, enquanto canta sua canção do salgueiro. Metaforicamente, ela se torna a serva africana e muçulmana, numa final e fatal identificação com seu marido Otelo, que, a esse ponto, já se “tornou um turco”.

Essas notáveis metamorfoses atingem seus pontos máximos na última fala de Otelo, quando ele se lembra:

*that in Aleppo once,  
Where a malignant and a turbaned Turk  
Beat a Venetian and traduced the state,  
I took by th' throat the circumcised dog  
And smote him thus.  
He stabs himself  
(V. ii. 360-365)*

*Em Alepo  
Quando vi um turco de má índole,  
turbante na cabeça  
Espancando um cidadão de Veneza e  
difamando o Estado  
Tomei pelo pescoço o cão circuncidado  
E golpeei-o... Assim.  
[apunhala-se]ª*

É Otelo o servo leal de Veneza? Ou ele teria se tornado o turco maligno de turbante na cabeça, a figura violenta e irracional que os venezianos sempre temeram? A resposta, obviamente, é: as duas coisas. Ele é um brilhante momento de autodivisão trágica, em que Shakespeare explora integralmente suas origens obscuras para fazer dele as duas figuras, simultaneamente. Shakespeare leva o público numa longa viagem, começando nas primeiras cenas, onde se vê insultos raciais muito específicos (e que vieram a definir como a peça foi apresentada durante a geração anterior). Há mais de uma década, quando comecei a apresentar essa pesquisa em aulas, aqui na Queen Mary, aos estudantes do primeiro ano (sendo que apenas uma minoria era muçulmana), lembro-me de ficar atônito com suas reações. Nesse estudo havia uma história muito diferente da habitual narrativa de desempoderamento dos negros. Pelo contrário, Otelo era uma figura poderosa, eminentemente mais problemática, transitando facilmente entre culturas e religiões. Os estudantes, de repente, começavam a se interessar. Tendo eu vindo de Bradford, onde há uma significativa comunidade de britânicos de origem asiática, esse foi um momento muito emblemático, que deu início a essa pesquisa.

O que esse pequeno rascunho sobre como intercâmbios anglo-islâmicos afetam o teatro de Shakespeare nos diz? Primeiramente, que há “histórias conectadas” que nós ignoramos, para nosso próprio prejuízo, especialmente quando o presente demanda respostas urgentes do passado. Intercâmbios culturais não necessariamente revelam momentos de tolerância e abertura. Pelo contrário, Shakespeare e seus contemporâneos se baseiam na tumultuada história dos encontros ingleses e muçulmanos para criar um drama de conflitos que se desdobram em ambivalência e contradição. Esse drama não vai muito longe na abordagem dos equívocos e estereótipos que envolvem o islã no nosso tempo, mas usa-os para mostrar quão dolorosamente cúmplice a plateia é em aceitá-los, rindo com Aarão, rindo de Marrocos e, no fim das contas, recusando-se a perdoar Otelo, definitivamente o mais trágico estrangeiro. Aqui, claramente, o teatro e o ensino podem ser úteis. Eu gostaria de ver mais atores britânicos de origem asiática tendo a oportunidade de fazer Otelo. Também espero que a história e a literatura mencionada aqui possam fazer a sua parte na educação de estudantes sobre a história da anglicidade, que envolve os muçulmanos xiitas e sunitas não em momentos de exceções especiais, mas numa realidade complexa de intercâmbios culturais entre a Inglaterra e o mundo islâmico, pois, apesar dos eventos recentes, essa é uma história em que todos nós desempenhamos um papel.

## NOTAS

1. Nota do tradutor: Brotton destaca aqui o termo original usando itálico (*“performs”*), palavra que também pode ser usada para indicar a realização de uma apresentação teatral. O autor está, provavelmente, chamando a atenção para o modo como o intercâmbio cultural se realiza por meio de ações no tempo, assim como o teatro.
2. Nota do tradutor: Brotton utiliza aqui um jogo de palavras, fragmentando o termo *“ourselves”* (primeira pessoa do plural na forma reflexiva) em *“our selves”*, o que fortalece o sentido de “nós mesmos” como identidade; ao contrário, por exemplo, de uma definição por aplicação de categorias (de nacionalidade etc.).
3. Nota do tradutor: esta fala de Pórcia é dita no contexto da despedida do casal, em que Marrocos decide partir, após ser rejeitado por ela. Ela pode ser entendida como “Deixe que a sua feição assim decida [a meu respeito]”, ou seja, “deixe que ele decida me deixar”, como Marrocos acabara de fazer.
4. Nota do tradutor: tradução livre dos versos, acompanhando a argumentação do artigo.
5. Tradução de Beatriz Viégas-Faria



# PARA NÃO SER DOMADO

MADANI YOUNIS

O clima político do momento sempre define as decisões que eu tomo no Bush Theatre. Eu estou sempre procurando as divisões dentro das relações culturais: entre nós mesmos, entre uns e outros, entre antigos e novos imigrantes e entre aqueles que se consideram povos britânicos nativos. Atualmente, estou me perguntando como a arte que eu crio e a organização que eu dirijo podem ser úteis na criação de pontes entre essas divisões, para que se possa revelar quem somos nós.

A missão pessoal, que eu tinha quando dirigia o Freedom Studios, em Bradford, continua sendo a mesma no Bush Theatre, em Londres. Eu quero foder a cultura de forma que possamos revelar nossa verdadeira humanidade uns aos outros, na esperança de que possamos nos tornar melhores seres humanos. Eu quero perturbar a forma como pensamos e consumimos cultura. Devemos problematizar essas duas questões, seja de que estrato social venhamos. Trabalhar no Bush Theatre, em Londres, significa estar dentro de uma instituição que tem uma grande história. Tentar honrar esse passado, ao mesmo tempo em que se deixa o presente emergir, para que se possa criar um novo tipo de futuro, é o que me move a cada dia. A Uxbridge Road, onde o Bush está localizado, no oeste de Londres, é a rua de maior diversidade da Europa. O número de imigrantes que vieram para aquela área fez com que mais línguas sejam faladas ali do que em qualquer outra rua na Europa. Essa interseção de identidades culturais, no contexto dessa metrópole, eletrifica nossa experiência como artistas. Eu sou motivado pela ideia de como diminuir a distância entre arte e vida nessa rua, parte dessa grande cidade.

Em nenhum outro momento da história de Londres tivemos, à nossa porta, tantas influências vindas do mundo todo. Mas, como em muitas grandes cidades, nossos espaços coletivos, em Londres, são frequentemente territórios segregados. O desafio que tenho ao dirigir uma instituição cultural – e eu acredito que eu dirijo uma instituição cultural, ao invés de um teatro, ou um teatro de produção, ou um prédio – é o seguinte: em menos de 20 anos metade de todos os nossos jovens, em Londres, terão nascido de pais etnicamente diferentes ou de heranças culturais diferentes. Meu maior medo é que, para a geração de homens e mulheres que está nascendo, a instituição que eu dirijo, e tantas outras nessa cidade, simplesmente se tornem prédios obsoletos, pertencentes a alguns poucos escolhidos. Então, cada pergunta que eu me faço, diariamente, tem a ver



com assegurar que o efeito multiplicador das decisões que tomamos esteja voltado para a geração que ainda estamos por engajar. Se não nos fizermos essas perguntas agora, em mais 15 ou 20 anos esses prédios serão enclaves privilegiados nas mãos de poucos, e não teremos nenhuma percepção de que eles pertencem a uma comunidade mais ampla.

O global somos nós. Eu moro em Yorkshire e tenho um pai paquistanês e uma mãe de Trinidad. Eu não preciso preencher um formulário para me lembrar de quem eu sou ou qual é a minha responsabilidade. O global está presente na nossa porta, aqui na Uxbridge Road. O global emerge das conversas que temos quando pensamos no trabalho que produzimos no nosso palco. Este não é um pensamento secundário para mim ou para a minha equipe. Absorvemos o global como parte de nós mesmos, a cada dia. Ele está refletido em cada elemento de como produzimos teatro e tomamos decisões. Está na nossa estética. Às vezes, isso significa que criamos teatro com elementos ritualísticos e performativos nascidos em lugares e tradições não familiares ao nosso público. Mas, ao respeitarmos a verdade de seja qual for o local de origem do nosso trabalho – muitas vezes, um lugar muito particular –, podemos encontrar reverberações em relação a outros rituais presentes em outros lugares.

Essa é uma das razões pelas quais programamos peças inéditas da atual geração de escritores norte-americanos, que surge de experiências imigratórias. Eles trazem experiências coletivas que são semelhantes às histórias que temos aqui, em Londres. Eu quero que os artistas britânicos saibam que as histórias e influências que afetam a nossa prática não têm de vir de uma sensibilidade monocultural europeia. No Bush Theatre, eu quero ter vozes que são menos familiares ao cânon de obras que, historicamente, têm sido vistas em prédios como esse. Há uma geração de jovens para quem os filmes, a TV e o rádio fracassaram na tentativa de contar suas histórias com uma voz autêntica. Nós queremos viabilizar as suas histórias de uma forma que, acredito, provamos ser possível no teatro.

Nossos trabalhos mais bem-sucedidos até hoje, em termos de crítica, público e financiadores, não têm sido os espetáculos que se basearam numa experiência de classe média branca. Essas peças criaram conexões significativas com as nossas comunidades locais e globais e, conseqüentemente, vimos um novo apetite surgir. Há uma geração para quem espaços como o Bush Theatre oferecem uma oportunidade de refletir sobre suas vidas a partir de vozes que, acreditamos, são vozes artísticas autênticas. 50% dos escritores e diretores que trabalharam no nosso palco principal em 2013/2014 são negros ou de outras minorias étnicas. Os números parecem bons, mas em nenhum momento, enquanto trabalhamos na programação, essa questão quantitativa foi levantada. Nós apoiamos

esses trabalhos porque acreditamos neles e no que eles dizem sobre o mundo. Nossa atitude é sempre descobrir artistas que estão olhando para o mundo de um ponto de vista diferente e, para mim, isso significa aceitar o risco de apoiar artistas no início de suas carreiras, que estão indo nessas direções. Obviamente, o risco é tão grande quanto a recompensa; e é nessa corda bamba que andamos todos os dias.

Eu acredito que o teatro só continuará a ser um espaço ativador de formas de transformação social se pudermos fazer o seu espaço físico olhar para além do seu interior. Por tempo demais, teatros como o Bush olharam para dentro, e se relacionaram com um público tão igual a ele mesmo que, finalmente, perderam a noção do contexto em que se situam, por exemplo, a sua comunidade.

A maioria dos teatros britânicos se lançam em programas de engajamento que criam eventos em tornos dos espetáculos, convidando jovens desengajados, da classe trabalhadora, marginalizados, para assistirem o trabalho através de preços de ingresso diferenciados. Eu questiono se essas iniciativas, para algumas organizações, são de fato mais do que um mero exercício de cumprir tabela. Ao contrário, nossa programação é movida pela criação de experiências compartilhadas dentro de nossas comunidades, que são intervenções artísticas de alta qualidade, pensadas e formatadas por grupos específicos com os quais desenvolvemos um relacionamento. Nos últimos 18 meses, grande parte do nosso tempo foi usado para convidar companhias como Look Left, Look Right; trabalhar com o fotógrafo Yemisi Blake; trabalhar com o poeta performático Anthony Anaxagorou; e criar conversas que são sobre arte, mas também sobre o relacionamento desses indivíduos com o nosso espaço, um espaço que pertence a eles. Queremos que esse prédio seja poroso; e isso não vai acontecer apenas por causa dos espetáculos que estão no nosso palco. Tornar-se poroso é transformar a organização como um todo. Não se trata de quem é o nosso produtor comunitário. Trata-se do nosso departamento de captação de recursos, de marketing, equipe de atendimento ao público. Trata-se de como nós, como uma organização, transformamos o comportamento de forma a permitir que olhemos para além de nós mesmos.

A cada um de nossos projetos, nos conectamos com outras organizações sociais, sediadas na nossa comunidade. Por exemplo, estamos atualmente realizando uma parceria com Only Connect, uma instituição que trabalha com jovens que ou estiveram em instituições de correção de menores ou estão em situação de risco de cometer crimes. Eles são homens e mulheres jovens que foram colocados em programas e projetos pela maior parte da sua adolescência. Quando eles nos encontraram, pensaram que sabiam quem éramos: mais uma instituição branca com o propósito de lhes impor

mais uma narrativa que eles teriam que seguir. E eu respeitei essa posição. Eles tinham se desgastado devido a cada uma das suas experiências até aquele momento. E eles estavam cagando para a arte. As perguntas deles eram muito mais profundas. Através das nossas conversas iniciais, eu comecei a entender quanto gravemente o mundo e seus projetos tentaram melhorar as vidas deles, e quanto cínicos eles se tornaram.

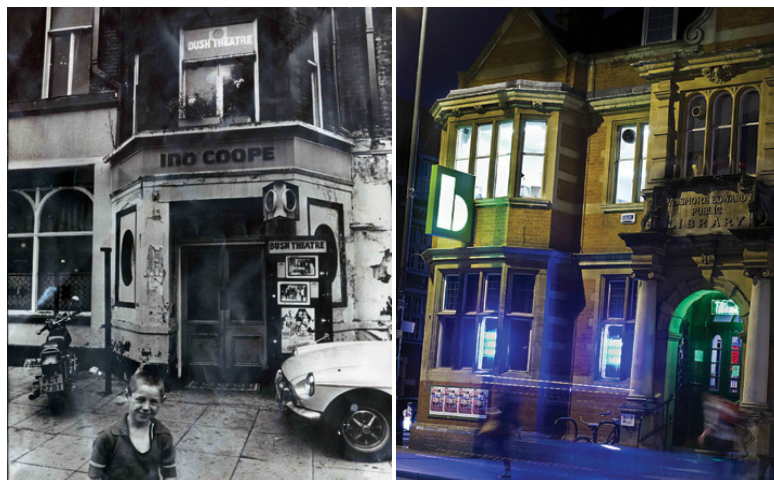
Assim, em cada projeto, nós temos que encontrar um ponto inicial de conexão, um lugar de partilha do pão, de tentar achar um espaço coletivo em que possamos ficar juntos. Esse espaço e tempo para negociação é a parte crucial do processo, pois a qualidade da experiência é determinada por esse primeiro encontro. Num momento desses, temos de ser honestos com nós mesmos, como instituição, e saber e declarar abertamente a razão pela qual trabalhamos com um grupo de jovens que cometeram crimes. Por que achamos que é isso o que devemos fazer? Porque entendemos que não somos apenas um prédio que produz peças para o seu palco principal, e pensamos que somos um prédio que está no centro da sua comunidade. O próprio fato de estarmos sediados na antiga biblioteca de Shepherd's Bush dá ao nosso prédio uma vibração diferente, que vem dos homens e mulheres que nos cercam até hoje. Esse prédio sempre foi um espaço democrático, pois sempre foi uma biblioteca pública local. Ela tinha de ser um espaço de compartilhamento; e cumpriu um papel formativo para muitos, nessa comunidade. Portanto, temos de considerar o que esse prédio nos diz a respeito do que ele faz, e precisamos nos apropriar dessa responsabilidade de um jeito novo, como um teatro. Para nós, não houve sequer um projeto em que não tivemos que compartilhar nossas fragilidades com nossas organizações parceiras, assim como eu tive de fazer quando sentei com aqueles jovens que são definidos como "pessoas em estado de risco de cometer ofensas".

Eu não estou aqui esperando ser aceito. Como pessoas que são consideradas marginalizadas, se não reivindicarmos o centro como nosso, ninguém mais nos dará permissão para nos comportarmos como se estivéssemos no centro. Eu não estou aqui esperando por um salvador branco me dar permissão ou vir me abençoar.

O teatro britânico tem pressupostos a respeito de engajamento comunitário que fazem esse trabalho parecer coisa de missionário. É profundamente frustrante, e uma constante fonte de tensão para mim, a forma como organizações artísticas de Londres desejam engajar-se com comunidades como se elas estivessem as reivindicando, como se as pessoas fossem vazias de sua própria herança cultural. Esse tipo de pensamento está enraizado em muitas instituições culturais. Existe uma atitude colonial quando as pessoas falam de noções de comunidade ou

sobre a diversidade do teatro britânico. Somos continuamente forçados a confrontar resquícios históricos e coloniais da desigualdade social. Quando falamos das pessoas como seres marginalizados, estamos olhando para homens e mulheres que têm experiências culturais semelhantes às minhas. Nunca falamos de homens e mulheres não brancos na nossa cidade como pessoas culturalmente fortes, ou em termos dos seus ancestrais, ou das suas heranças culturais, ou sobre o que eles podem trazer para Londres, ou para o país como um todo. E eu sinto a ironia dessas ideias para mim, aqui. Estou cansado de fundações e fundos pressupondo que homens e mulheres que se parecem comigo não têm herança cultural. Não somos selvagens que devem ser domados por Shakespeare ou Beckett.

## BUSH THEATRE



## SOBRE O BUSH THEATRE

(TEXTO PUBLICADO NO *SUNDAY TIMES CULTURE*)

Há mais de 40 anos o Bush Theatre iniciou sua vida no andar de cima de um pub no oeste de Londres. Desde o início, o Bush foi um teatro de produções inéditas inovador, apoiando novos trabalhos de qualidade mundial, revelando vozes que falam do mundo de um ponto de vista diferente. Sempre esteve na vanguarda da descoberta de novos talentos, dando oportunidades a escritores como Stephen Poliakoff, Snoo Wilson, Catherine Johnson e Victoria Wood, e a atores como Alan Rickman, Julie Walters, Simon Callow and Bob Hoskins.

Seu atual diretor artístico, Madani Younis, continuou o trabalho de sucesso do Bush, abrindo suas portas para uma diversidade de escritores e talentos dramaticamente maior do que a vista nos seus últimos 40 anos de história.

As conquistas desde 2011 são notáveis. A prioridade do Bush é produzir a mais alta qualidade de peças inéditas para o seu palco principal, e ele comissiona de seis a nove peças novas a cada ano. Além disso, o festival anual RADAR mostra o trabalho de até 30 novos escritores. O teatro tem ficado cada vez mais diverso, e seus números atestam essa transformação: 50% das peças foram escritas por mulheres, 50% são obras de escritores negros, asiáticos ou de outras minorias étnicas, 50% do público são de pessoas que nunca haviam ido ao teatro. A audiência anual também aumentou de 16.411 para 41.000, atingindo 92% do total de assentos disponíveis no ano. O trabalho do Bush ainda chega a mais 10.000 pessoas através de turnês e coproduções a cada ano, e alcança 396.000 pessoas digitalmente, se incluímos o seu site BushGreen, que atua como uma ferramenta para o desenvolvimento de conteúdo e apoio a talentos artísticos.

O Bush é celebrado por cultivar o melhor em novos escritores. Escritores do Bush ganharam o Critics' Circle Award por Escritor Teatral Mais Promissor por dois anos seguidos: Rory Kinnear, por *The Herd* (2014), e Barney Norris, por *Visitors* (2015). O Bush também alcançou reconhecimento internacional e, em 2015, três produções aclamadas pela crítica foram levadas ao palco nos Estados Unidos: *Josephine and I*, de Cush Jumbo, e *Disgraced*, de Ayad Akhtar, para Nova York, e *The Herd*, de Rory Kinnear, para Chicago.

O Bush se interessa especialmente pelas vozes surgidas da segunda e terceira gerações de comunidades imigrantes, uma geração de homens e mulheres cada vez mais predominantes em nossas cidades, e cujas perspectivas são atualmente pouco representadas nos palcos britânicos. Sendo o primeiro diretor artístico não branco de Londres, Madani está numa posição particularmente significativa para encorajar essa nova perspectiva, e já apoiou o florescimento de uma ampla gama de artistas.

## **SOBRE O BUSH THEATRE**

**(TEXTO PUBLICADO NO THE GUARDIAN)**

O que você começa a sentir é que o teatro está manifestando-se por sua comunidade. Sob a direção de Younis, o Bush parece cada vez mais motivado pelas questões reais e fundamentais da sua comunidade local: evasão de impostos, racismo institucional, direito de protestar e assistência jurídica.

# TODO HOMEM É UMA ILHA, CADA CULTURA É UM CONTINENTE, E O PROCESSO HISTÓRICO É HIPERDIALÉTICO

MÉRCIO PEREIRA GOMES

Que o espírito de John Donne baixe em mim com complacência e serenidade – e permita que seus patrícios britânicos aliviem, por breves instantes, seu justo e rigoroso juízo – para que eu possa desviar o sentido perene do verso do poeta e proclame a insondável insularidade do homem, a natureza continental e multifária da cultura, e o inefável desvelamento da história.

## 1. Uma experiência pessoal

Há cerca de trinta anos, ocorreu-me pernoitar em uma aldeia Urubu-Kaapor, na Amazônia oriental, estando na companhia de um índio Guajá, chamado Txipatxiá, e de Gabriel, meu filho, então com oito anos. Os Guajá são um dos poucos povos caçadores-coletores, não só no Brasil mas talvez no continente americano, que continua a praticar seu modo tradicional de existência ainda hoje. Até alguns anos antes daquela ocasião, os Guajá viviam “isolados”, independentes de qualquer relação ou contato com a sociedade brasileira. Considero-me um mais que afortunado antropólogo por ter estabelecido um relacionamento de amizade com eles. Os Urubu-Kaapor e os Guajá eram inimigos figadais há pelo menos um par de séculos, com recorrentes lutas, mortes e raptos de mulheres, mas as relações entre eles havia sido amenizada com a interferência do órgão indigenista, a Funai, naquele momento. Suas línguas pertencem ao mesmo tronco linguístico, o tupi-guarani, mas não são próximas o bastante para haver plena inteligibilidade mútua. Assim, por vir aprendendo a língua guajá há alguns meses e porque os Urubu-Kaapor falam português razoavelmente, fui de alguma ajuda na tradução de trechos menos compreensíveis da conversa entre os Urubu-Kaapor e os Guajá. Meu amigo Txipatxiá sabia que teríamos de passar pela aldeia de seus antigos inimigos, e, embora não pensasse que nada de mal viesse a lhe acontecer, estava um tanto apreensivo. O cacique Urubu-Kaapor gentilmente nos convidou para jantar, depois dançar e conversar, e assim

tivemos uma ótima noitada. Mais tarde, quando já estávamos deitados em nossas redes, comentando os acontecimentos da noite, Txipaxiá subitamente levantou um pouco a voz e disse: “Eles são como nós!”. Quando atinei com o que ele disse, abriu-se em minha cabeça um clarão de iluminação. Ao usar o pronome pessoal “nós”, Txipaxiá empregou, em guajá, a sua forma inclusiva, o que significa que falava não só de si mesmo, de mim e de meu filho, mas extensivamente de talvez toda a humanidade. Em suma, ele havia afirmado de moto próprio que os Urubu-Kaapor não são pessoas animais, como a cultura guajá talvez o inclinasse a imaginar, e sim um povo em si, e nisso similar ao seu próprio povo, os Guajá. Com grande alegria dei-me conta de que Txipaxiá se mostrava capaz de transcender sua cultura e ver a cultura de um outro povo integrando-se no ponto de vista do outro.

Desde então, tem sido minha tarefa antropológica sopesar aquele momento em termos antropológicos e filosóficos para aplicar a outras narrativas e explicações antropológicas as ideias e os conceitos resultantes dessa continuada reflexão, e com isso buscar construir uma nova visão da antropologia. O que se segue aqui constitui uma singela aplicação dessa minha tarefa a partir da interpretação de duas impressionantes narrativas de dois dos mais importantes pioneiros da observação de relações interculturais.

## **2. Michel de Montaigne e Thomas More**

Quando uma pessoa de fora, um estrangeiro – por exemplo um alemão ou um índio –, chega em determinada cultura, digamos, brasileira ou inglesa, espera-se que veja as coisas através das lentes intelectuais e emocionais de sua própria cultura. A não ser, por suposto, que ele seja antropólogo. Isto porque, afirma a doutrina antropológica corrente, se ele for desse ramo específico de atividade deverá ser capaz de anular o efeito de suas lentes culturais e se equipar de uma mente nova para enxergar a outra cultura sem entraves, nela mergulhando profundamente, vivenciando-a o mais plenamente possível, de modo a compreendê-la com clareza. Mais adiante, veremos até que ponto isso é possível, e se essa capacidade é, ou não, exclusiva ao antropólogo. Perguntamos: uma pessoa comum seria inerentemente capaz de enxergar o outro a partir de dentro da cultura deste outro? Como é que isso poderia se dar?

Antes ainda de John Donne ter nascido, o perspicaz filósofo Michel de Montaigne mostrou-se interessado nos habitantes do Novo Mundo, especialmente os Tupinambá do litoral do Rio de Janeiro, em razão das fascinantes notícias, das mais diversas fontes, que chegavam à França. Primeiro, Montaigne ouviu de um seu serviçal este estivera com os

Tupinambá por cerca de doze anos. Em segundo lugar, Montaigne recebeu relatos das conversas que a corte francesa tivera com três índios Tupinambá trazidos à cidade de Rouen (um deles chegou a casar-se com uma francesa e deixou prole, cujos descendentes talvez ainda estejam entre nós). Em terceiro lugar, o próprio Montaigne teve uma longa conversa com um daqueles índios, embora com um péssimo tradutor, ele reclama, tendo também lido algumas publicações de viajantes que teriam estado pessoalmente com os Tupinambá. Por tudo isso Montaigne poderia ter feito um excelente antropólogo! Mas, afinal, o que é que os Tupinambá pensavam da sua estadia francesa? Ao que parece, eles estavam impressionados com o que lhes fora mostrado da cidade e da vida rural, nos anos 1570; mas também se espantaram e se consternaram com o que haviam visto. Montaigne nos conta que três observações dos indígenas o impressionaram, sendo que de uma delas ele havia esquecido quando viera a redigir o ensaio “Dos canibais”. Os Tupinambá estavam perplexos com o nível de desigualdade social que haviam observado: uns poucos ricos demais e uma multidão de pobres, e se espantavam que os pobres não exigissem mais equanimidade dos ricos. O ensaísta também lembrava que era incompreensível, para os três índios, que Carlos IX, rei de franceses opulentos e poderosos, fosse apenas uma criança.

O argumento do ensaio de Montaigne se apresenta, de um modo espirituoso, quase socrático e dialógico, em torno da comparação entre, de um lado, o canibalismo tupinambá, que envolve a morte e a ingestão ritualizadas de inimigos afins [aqueles com quem se tem relações estabelecidas por casamento, em contraste com os consanguíneos] com o propósito de obter sua força interior, ou seu valor; e, de outro lado, a insensata beligerância interna que opunha, na França, católicos e huguenotes, com grande violência e torturas mútuas entre compatriotas. Quão ousado é Montaigne, ao fazer tal comparação! Tendo tudo considerado e ponderado, ele não hesitou em deixar bem marcada, na mente e no senso de justiça do leitor, sua percepção quanto a quem, entre franceses e indígenas, eram realmente os selvagens. E nisso concordam os antropólogos de todos os matizes: foi Montaigne quem fundou o relativismo cultural.

Peço-lhes mais um pouco de paciência nessa breve ponderação, pois há mais material para reflexão. Se nos imaginarmos a entrecruzar a conversa, pelas ruas de Paris, entre Montaigne e seu amigo Tupinambá, deveríamos procurar saber se o amigo indígena estava observando a sociedade francesa com as lentes originais de sua cultura, ou se acaso observava as coisas do modo como os franceses as veem ou queriam que ele as visse. De onde provém o interesse aparentemente sociológico e político da parte do indígena? Sutilmente, Montaigne nos faz imaginar que os visitantes



Tupinambá de algum modo sabiam do que estavam falando e faziam seus juízos com clarividência. Isto é, Montaigne, antes de qualquer outro antropólogo, sugere que o Tupinambá é capaz de entender o outro pelo ponto de vista do outro.

Thomas More, um grácil impenitente – que sua alma repouse serena e composta –, escreveu sua esplendorosa *Utopia* baseando-se em relatos, não em fabulações, que marinheiros portugueses e ingleses lhe contaram sobre suas vivências entre os Tupinambá no litoral do Rio de Janeiro. More provavelmente nunca falou pessoalmente com qualquer indígena, mas com certeza formou um bom quadro da sociedade tupinambá através do fino senso de observação daqueles marinheiros. A geografia daquela longínqua e indefinível ilha do Atlântico Sul, descrita por Thomas More, sem dúvida se assemelha à forma da baía de Guanabara, ou da baía de Angra dos Reis, na costa do Rio de Janeiro. A descrição da remota e imaginária sociedade formada na ilha da Utopia é compatível com testemunhos diretos da sociedade e cultura dos Tupinambá. Por exemplo, o relato escrito do alemão Hans Staden, que viveu entre eles, como prisioneiro, na década de 1540; o do padre jesuíta português, José de Anchieta, que os catequizou na década de 1550; o do francês huguenote, Jean de Lery, que os observou nos anos 1560, e outros mais que vieram depois. O livro *Utopia* tornou-se um precursor imaginativo para as grandes transformações intelectuais e sociopolíticas que viriam a varrer a Europa nos cinco séculos seguintes. A Utopia encantou os contemporâneos de More e os que lhe sucederam e as tantas eventuais aplicações dessa visão inspiradora acabaram tendo consequências políticas desmedidas. Porém restou-nos ainda, como grande lição da *Utopia*, a ideia de que o mundo é multitudinário em culturas, e que as culturas podem ser mudadas e transformadas pela vontade e pelo desígnio humano.

### **3. Atitudes culturais e visões individuais**

Recordemo-nos de que os Tupinambá não foram os primeiros e tampouco os únicos índios brásílicos, ou das Américas, a virem à Europa e interagirem e conviverem com pessoas do povo, intelectuais e nobres. Desde que Colombo trouxera nativos do Caribe, e Pedro Álvares Cabral, da costa do Brasil, indígenas de várias procedências foram trazidos a Portugal, Espanha, França, Holanda e, possivelmente, Inglaterra ou Irlanda para satisfazer a curiosidade dos europeus e comprovar que aqueles selvagens exóticos eram realmente como os marinheiros relatavam. Talvez fossem, de fato, selvagens e grotescos, mas seriam também valorosos e íntegros; em qualquer caso, altamente instigantes. Sob vários aspectos, os europeus quinhentistas vislumbraram os índios como indivíduos em toda plenitude,

do ponto de vista intelectual. Entretanto, o teor dessa visão iria se modificar radicalmente no século XIX, quando os novos dogmas da evolução social passaram a predominar, tornando a figura do índio mentalmente inferior, comparável a não mais que uma criança, e rebaixando-o à posição mais inferior no recém-confeccionado *ranking* racial.

Por outro lado, e com toda justiça, quem haveria de negar, focando nos registros históricos, que os europeus tenham sido extremamente cruéis para com os indígenas do Novo Mundo, não só no século XVI, mas ao longo de todo o período colonial? Pode-se ignorar a chamada Legenda Negra, i.e., os massacres de ameríndios por espanhóis e portugueses durante os intensos anos da conquista e da colonização? Haveria em tudo isso algo menos que absoluta desumanidade? E o que dizer da desconcertante questão, levantada por tantos pensadores europeus, quanto aos índios possuírem, ou não, alma, e se eram, ou não, verdadeiros seres humanos?

Juízos grosseiros e crueldade eram parte comum dos métodos de guerra e de hostilidade naqueles tempos – e os índios, como objeto dessa disposição, não foram exceção. Basta lembrarmos, por comparação, o nível de brutalidade que se deu entre espanhóis e árabes durante os setecentos anos de guerras contínuas pela reconquista da Espanha. E o que dizer das torturas e perseguições perpetradas pela Inquisição, e os horripilantes massacres que ocorreram durante as revoluções inglesa e francesa? E que tal os milhões de europeus, árabes, turcos, eslavos, além de outros povos, torturados e assassinados, alguns levados à beira do aniquilamento? Será preciso mencionar ainda os horrores perpetrados por europeus contra europeus ao longo da história e até o presente?

Resumindo essa comparação, meu argumento se apresenta complicado e indefinido, minha perspectiva tem tinturas misturadas de pessimismo e de otimismo, e por tratar deste inquietante assunto com certa precipitação peço desculpas ao leitor. Para ser direto: contrariamente à maioria dos historiadores e antropólogos, eu não avalio que os europeus tenham sido especial ou excepcionalmente cruéis com os índios, que o tratamento dado a estes tenha se diferenciado daquele dado a outros inimigos em outras guerras, seja de conquista, seja de rivalidade econômica, política ou religiosa. Vou mais longe e sigo a conjectura de que, nas ocasiões em que mudanças em grande parte incompreensíveis abalaram suas sociedades, europeus visionários se voltaram para as culturas indígenas e outras e consideraram-nas com admiração e respeito, nelas encontrando elementos que os auxiliassem a compreender seus próprios problemas. Procuravam com isso não só trazer inovações, mas também influenciar seus respectivos povos e governos. Não raro falharam em seus mais sérios e sinceros propósitos, mas deixaram legados que vieram mais tarde a produzir efeitos, de um modo ou de outro.

O processo histórico não segue uma teleologia retilínea, estando sujeito às circunstâncias – principalmente de natureza cultural – que influenciam seu curso de maneiras não percebidas pela maioria das pessoas. No século XVI, os europeus viviam o limiar de uma nova era. Eles se sentiam em geral horrorizados com o que vivenciavam, fosse em seus países ou além-mar; alguns estavam ávidos por conhecimento e desejosos de conceber soluções para seus impasses culturais internos. Já no século XIX, os europeus (e seus descendentes em outros países) haviam consolidado, com exagerada autoconfiança, os métodos e expedientes do capitalismo moderno e do avassalador domínio da perspectiva científica. Nisso seguiam um impulso que os levava a articular de modo absoluto as expressões de seu sentimento inconsciente e coletivo de autoestima. O resultado foi uma era terrível de racismo e orgulho racial dos quais ainda hoje sentimos dificuldades de nos livrar.

Aqueles indivíduos Tupinambá, assim como Thomas More e Michel de Montaigne, foram, a pleno título e em seu próprio tempo, homens insulares: conquanto envolvidos nos fios de suas próprias culturas, foram capazes de dar à suas lentes culturais um foco que lhes permitiu distinguir as tramas de outras culturas, fosse por vivência direta, fosse, simplesmente, sabendo ouvir os relatos mais sinceros ou criteriosos – e isso sem treinamento metodológico específico para tal empreendimento.

Em suma, não é preciso ser filósofo, antropólogo, nem psicólogo para compreender o outro. Há em cada indivíduo algo que inerentemente o constitui da mais alta capacidade de ir além de si mesmo e de seus juízos e critérios culturais. Isto é o que chamo de etnoexocentrismo, o oposto direto de etnocentrismo, e, assim como este já consagrado conceito, o etnoexocentrismo é igualmente inerente ao ser humano. Por sua vez, cada cultura é um continente diversificado, formado de camadas geossociais, acidentado por extremos de altas montanhas e fundos vales que irrompem e encurvam uma paisagem humana desenhada por um agente bem intencionado, mas inábil e por vezes malandro, que hoje conhecemos como processo histórico. Não nos é dado discernir o que está por vir.

É claro que, em sua trama de fios expostos e desencapados, também o indivíduo sofre curtos-circuitos. E pode muito bem ser que os defeitos de fiação sejam seu maior bem, pois afinal ele precisa de algumas vias de escape para poder suportar as vicissitudes atroz de seu destino. Contudo, não importa quão fechada ou peninsular, ou quão conectada por pontes, vaus e vazantes, uma ilha sempre está ao largo do continente, *pace* John Donne. O indivíduo *per se* e o indivíduo como ser social nem sempre enxergam da mesma forma. Para dizê-lo em termos antropológicos e filosóficos, o inconsciente coletivo – i.e., sociedade e cultura –, embora seja

produto direto dos indivíduos em coletividade, jamais corresponde perfeitamente ao potencial que o indivíduo carrega em si.

#### **4. Etnocentrismo e etnoexocentrismo**

Se considerarmos que cultura não é meramente uma noção que representa comportamentos compartilhados por indivíduos socialmente relacionados, mas que ela, de fato, determina a identidade social dos indivíduos, podemos admitir que as culturas sejam, em si mesmas, entidades que podem se relacionar entre si. Consequentemente, existe interação cultural, o que significa competição, colaboração, entendimento, desentendimento, acomodação, rejeição, em suma, aculturação mútua – tudo se dando como processos. Como conceito, o etnocentrismo diz respeito ao sentimento mais profundo de valor e autoestima com que cada cultura situa sua maneira própria de ver o mundo (e outras culturas). Toda cultura é etnocêntrica, assim como todo indivíduo é egocêntrico. O sentimento etnocêntrico é uma força centrípeta que mantém a inteireza da cultura e faz com que seus membros sintam-se parte de uma entidade compartilhada. Isso é bem conhecido, mesmo fora do campo da antropologia. Mas, como as culturas entendem outras culturas? Se as culturas não pensam, como isso pode ser possível? Existe alguma força oposta ao etnocentrismo que permite a uma cultura abrir-se para outras culturas? O mecanismo para entender outra cultura é uma virtude exclusiva da subjetividade transcendente do indivíduo? Ou esta é uma virtude exclusiva das culturas “superiores”, conforme proposto pelo filósofo polonês Leszek Kolakowski para a civilização ocidental?

Penso haver alguma coisa mal resolvida em toda essa discussão, e é neste ponto que destaco a noção de etnoexocentrismo, como algo diametralmente oposto ao etnocentrismo. Afirmo alhures que, dotado da mesma natureza impulsionante do etnocentrismo, o etnoexocentrismo é o impulso cultural necessário que favorece uma aceitação genuína de outras culturas e permite que os indivíduos possam se entender mutuamente e interagir. O etnoexocentrismo encontra-se em grande medida dormente em todas as culturas, sendo que apenas vem à tona quando convocado, especialmente quando relações interculturais inevitáveis o requerem. O etnoexocentrismo é um sentimento mais complexo do que o etnocentrismo porque demanda um exame consciente por parte do indivíduo acerca do seu próprio sentimento e do sentimento da outra cultura. Não fosse pelo sentimento etnoexocêntrico, nem mesmo uma dominação total de um povo sobre outro seria suficiente para produzir fusão social e cultural. Em suma, como entidades coletivas e inconscientes, as culturas de fato se relacionam porque elas permitem que os indivíduos tomem consciência de suas

próprias culturas. É claro que compaixão e compreensão individuais podem fomentar as conexões interculturais, mas a potencialidade para tal entendimento é inerente a toda e qualquer cultura.

Sem o poder impulsionador do etnoexocentrismo, um processo em que duas ou mais culturas estejam em interrelação fatalmente resultaria na assimilação da cultura menos resiliente por outra. Isso é o que os antropólogos denominaram de aculturação, uma noção que vem sendo bastante rejeitada desde os anos 1970, mas ainda não substituída por nenhuma outra explicação mais produtiva. A aculturação é concebida como um processo dialético cujo resultado final presumido é o desaparecimento da cultura menos dotada de plasticidade, ou, se preferir, da cultura menos adaptada. Os registros históricos estão repletos de exemplos de culturas que foram aniquiladas – em alguns casos fisicamente aniquiladas, em outros, espiritualmente aniquiladas. Mas o que dizer daquelas culturas que sofreram um grau muitíssimo elevado de opressão pela cultura dominante e, mesmo assim, permaneceram integras, ou, ao menos, mantiveram em estado de latência um núcleo básico que vem à tona quando a ocasião permite?

Ao considerarmos o impulso etnoexocêntrico como parte essencial da interação entre as culturas, podemos aquilatar como de fato o processo histórico é bem mais complexo do que a dialética tradicional permite supor. O processo histórico não é tanto uma combinatória de seus elementos constituintes contraditórios, e sim algo mais fecundo, porque é, inversamente, aquilo que permite que os elementos constituintes continuem existindo. Esse processo é de ordem mais alta, e para concebê-lo é preciso operar com todos os elementos contraditórios e complementares do processo histórico, de um modo holístico porém não totalitário, mas, sim aberto e criativo. Este processo chamamos de hiperdialética.<sup>1</sup>

O processo histórico é hiperdialético e nós, como seres humanos, somos também hiperdialéticos na nossa forma de ser e pensar. Para nossos propósitos aqui, a hiperdialética significa simplesmente que a interação de culturas produz sínteses num compasso mais lento do que, supostamente, o faz o processo dialético. Tais sínteses não são totalizadoras, mas, sim, abertas à renovação a partir dos mesmos elementos que a constituem e que permanecem de algum modo latentes. Pode não haver consciência neste processo, porém, de alguma maneira, há propósito e deliberação. E o homem é capaz de dar-lhe sentido.

## **5. Inglaterra e Brasil**

Examinaremos agora, ainda que brevemente, os casos dos processos históricos pertinentes à Inglaterra e ao Brasil, considerando como suas

respectivas culturas se formaram e investigando as maneiras como esses países vêm lidando com os novos desafios interculturais.

### *Inglaterra*

É possível dizer que a Inglaterra se constituiu como uma cultura identificável por volta do século XII, a partir de elementos sociais, culturais e étnicos advindos dos celtas, dos celtas romanizados e dos invasores anglo-saxões, vikings e normandos. Tal processo de integração de pessoas e culturas certamente não foi pacífico, mas ao final as coisas se resolveram bem, com mínimas conturbações solucionadas ao longo do caminho. Demorou oito séculos para que o resultado desse processo fosse desafiado, com a chegada de ex-colonizados do subcontinente indiano, da África, da Ásia e, ainda, mais recentemente, da Europa central e do leste. Esses oitocentos anos, conjuminados pelo impressionante progresso econômico e político da nação, fortaleceram e consolidaram o sentimento etnocêntrico “natural” da identidade inglesa (ou, talvez, britânica). A reação cultural inglesa aos povos recém-chegados, que são cultural, religiosa e racialmente diferentes, tem se caracterizado por uma espécie de autoconfiança comedida e despreocupada, uma *nonchalance*. É lamentável que esta tranquilidade tenha talvez produzido uma bem-educada indiferença em relação aos novos imigrantes, e servido para manter a cultura inglesa em separado das demais. É difícil saber em que medida os ingleses deram aos imigrantes alguma ideia de que eram bem-vindos em sua cultura.

O fato é que a maneira com que a cultura inglesa aceitou os imigrantes foi facilitada para os nativos graças às políticas sociais do pós-guerra, um período duradouro de paz, e da prodigalidade econômica e cultural do sistema inglês. Havia mais ou menos o suficiente para todos, e, em geral, as pessoas se entendiam. A muitos observadores parecia que a cultura inglesa estava vivendo um novo e radiante espírito de época (*zeitgeist*). Essa feliz combinação cultural constituiu terreno fértil para a adoção de políticas étnicas derivadas das formulações ideológicas, culturais e políticas do multiculturalismo. As circunstâncias fizeram com que as coisas fluíssem de maneira relativamente fácil. Entretanto, é preciso observar que não foi apenas por causa de suas condições específicas que a Inglaterra recebeu os imigrantes com tanta serenidade e compostura. A nação inglesa, como qualquer outro povo ou cultura, tem o impulso etnoexocêntrico, num grau que lhe é próprio.

A despeito do potencial etnoexocêntrico e do *zeitgeist* propício, o longo período histórico de autoconfinamento étnico dos ingleses trouxe consigo um ônus problemático, tanto para os nativos como para os imigrantes de outras culturas. As políticas multiculturais são geralmente vistas como adequadas

aos nossos tempos, mas seus pontos de chegada são menos claros. As diferentes culturas serão mantidas separadas, cada uma por si, como em um modelo benigno e contemporâneo de segregacionismo, ou serão de alguma forma assimiladas no longo prazo? Pelo que entendo, o debate mais agudo atualmente se focaliza nos imigrantes muçulmanos. Por exemplo, é perceptível que há grande incerteza em saber se a política educacional deveria ser mais branda (aceitação total de costumes religiosos e sociais), ou mais forte (uma educação vertebrada pelos modos britânicos). Onde encontrar uma nova *paideia* inglesa, um meio-termo dinâmico que favoreça a interação cultural e não uma assimilação proposital – essa parece ser a questão, e o momento exige uma nova abordagem.

### ***Brasil***

Voltemo-nos para o Brasil. O sistema brasileiro se formou por volta da metade do século XVIII, com a amalgamação social e cultural de três matrizes étnicas: a indígena, a africana e a portuguesa. O processo histórico triturou todos no mesmo moinho, no dizer de Darcy Ribeiro, e particularmente os índios e os africanos, que, na sua maior parte, foram incorporados como mão de obra do tipo servil, ou como escravos. O sistema brasileiro foi erigido sobre extrema desigualdade social e instabilidade política. Muito embora haja uma elite econômica e política no Brasil moderno, os desafios oriundos da insegurança da classe média e da maioria da classe trabalhadora são constantes, e parecem estar aumentando. Comparativamente ao período de formação da cultura inglesa, foi bem curto o tempo transcorrido entre a consolidação social e cultural do Brasil até a chegada de imigrantes da Europa central, oriental e meridional, do Oriente Médio e do Japão, em fins do século XIX e começo do século XX, o que deu condições sociais e culturais, bem como tempo, não apenas para a integração da maioria dos que recém imigraram, como também de sua assimilação generalizada. O Brasil se considera um país de cultura assimilacionista, seja isso verdade ou ideologia. Brilhantes intelectuais estrangeiros que passaram tempos no Brasil, como Stefan Zweig e Vilém Flusser, também pensam de modo similar. O efetivo é que, no Brasil, não há, de modo inerente, conflitos étnicos violentos, embora sejam abundantes as fricções econômicas e sociais, não só nas cidades, que são afligidas pela desigualdade, mas por todo o espectro social brasileiro, nos territórios indígenas, nos quilombos rurais de afrodescendentes e nas fazendas do agronegócio. A despeito de tais divisões, a cultura brasileira reina suprema e hegemônica, mesmo em relação aos índios que preservaram e continuam a praticar suas próprias e significativamente distintas culturas. Nenhum

brasileiro se sente constrangido ou hesita sobre sua “brasilidade”, e cada qual age sem pejo com base nesse sentimento, atraindo estrangeiros de quaisquer origens para o seio dessa cultura. O processo histórico hiperdialético avança e recua no tempo, e abre a possibilidade de permanência de culturas diferentes. Todavia, dada a descomunal pressão intercultural, não há certeza se as culturas indígenas continuarão a ser praticadas com o desenrolar do tempo.

De volta ao Reino Unido. Será que se pode afirmar que escoceses, galeses e irlandeses são povos que ainda vivem suas próprias culturas? Pelo que consigo apreender, a resposta é positiva, e podemos dizer que eles vivem suas próprias culturas porque tanto o processo hiperdialético como o espírito de época (*zeitgeist*) permitem. Eles vivem suas culturas com o entendimento de que cada cultura muda por fatores endógenos e também por adaptação a circunstâncias exógenas. Eles sentem que são povos formadores da cultura e do sistema britânicos, e almejam uma abertura maior para melhor viverem e exercerem um papel agregador.

#### **6. Para além da assimilação e da segregação**

Se há no Brasil uma disposição cultural para assimilar os estrangeiros que chegam – e, conseqüentemente, para homogeneizar a diversidade cultural – e se há, num sentido inverso, uma disposição cultural na Inglaterra para segregá-los e, em consequência, para fortalecer múltiplos etnocentrismos ao invés da mistura etnoexocêntrica, há também, em ambos os casos, disposições para o diálogo intercultural, para a experimentação social, para a emoção mútua através da arte, e para a ascensão do indivíduo acima de suas circunstâncias particulares. E é isso que entendo que estejamos fazendo aqui.

Por tudo o que sabemos, e, claro, não sabemos muito, o futuro não é previsível precisamente porque o processo hiperdialético não pode ser plenamente entendido e tampouco manipulado por nossa lógica científica, ou pela dialética enquanto tal. Precisamos primordialmente de uma nova forma de lógica para dar conta da interação de culturas. A aplicação disseminada da racionalidade científica e de seus principais instrumentos, a matemática e a cibernética, habilita-nos a compreender o processo histórico e, de alguma forma, nos conforta ao prover a sensação de possibilidades de ação; contudo, isso não é o suficiente para conceber ou figurar o ser da história. A lógica sistêmica, científica, é uma forma convencionalizada de pensar e – como Nietzsche e Heidegger apontaram de maneira muito mais dura – tal lógica é desalmada, voluntariosa e destituída do sentido de propósito. O apelo à dialética hegeliana, que provê o senso de propósito e a teleologia usualmente produzidos pelos filósofos da história, não resolve a



questão, porque a dialética se distingue por postular um resultado com base em premissas simples, corrigindo-as fácil e cinicamente *ex-post factum*, tão logo se mostre, afinal, equivocada. Por outro lado, um apelo à tradição, ou ao “caráter do povo”, ou a um nativismo atávico desconectado da realidade dos nossos tempos, geralmente resulta numa regressão cultural insensata, ou no agravamento do etnocentrismo, da xenofobia e do racismo.

Nós, humanos, somos hiperdialéticos: nosso modo de pensar vai além das possibilidades do raciocínio científico. Movemo-nos para frente – esse é nosso propósito. Mas, mesmo quando nos tornamos cientes deste fato, dificilmente encontramos uma posição a partir da qual podemos olhar para dentro de nós mesmos e abarcar o processo histórico para nos compreendermos em nossa própria, avassaladora, complexidade. Nossos atos e nossas práticas sociais são desdobramentos do nosso entendimento e nosso controle, e as consequências que elas geram vêm repercutir em outras ações sociais, fazendo com que tudo pareça sem sentido e entrópico.

E, não obstante, estamos fadados a continuar tentando entender nosso tempo, e a atuar sobre as condições que se nos apresentam e que devemos saber discernir. Não podemos negligenciar aquilo que, como civilização humana, conquistamos até aqui: um conhecimento crítico das nossas intrincadas histórias, uma consciência do melhor das nossas tradições, uma prática do diálogo com outras tradições, nossos compromissos com a solidariedade, uma racionalidade equilibrada, uma disposição honesta e sincera, um pendor moderado por projetos prospectivos, livre-arbítrio e, oxalá, uma incansável fé no homem como indivíduo, como cultura e como natureza. Malgrado todas as vicissitudes da vida, o diálogo autoconsciente é possível, as culturas têm potencialidades ainda não conhecidas, e, se não há um propósito claro na existência, talvez caiba-nos criá-lo.

Então, para concluir, prestemos homenagem ao nosso poeta John Donne, pois, ao fim e ao cabo de todas as considerações, o certo é que nenhum homem está fadado a ser uma ilha.

## NOTA

1. Ver o Anexo 1 para uma compreensão mínima de como o filósofo brasileiro Luiz Sergio Coelho de Sampaio desenvolveu o sistema lógico e filosófico que cunhou como hiperdialético.

# ANEXO 1

## O SISTEMA LÓGICO HIPERDIALÉTICO DE LUIZ SERGIO COELHO DE SAMPAIO

Luiz Sergio Coelho de Sampaio (1933-2003) foi um filósofo e lógico brasileiro que elaborou um sistema filosófico no qual o Ser (homem e mundo) é concebido como tendo uma estrutura composta de cinco dimensões ou lógicas. Para Sampaio, lógica é um conceito que não se restringe ao que geralmente é conhecido como lógica científica ou clássica, a lógica originalmente proposta por Aristóteles. Sampaio concebe a lógica como um modo de pensar que se desenvolve a partir de uma predisposição pré-matemática que está no âmago do próprio Ser. A lógica é que nos faz perceber o mundo multifário. Existem, então, cinco lógicas que englobam e explicam o Ser: a lógica de identidade (I), a lógica da diferença (D), a dialética (I/D), a lógica sistêmica (D/<sup>2</sup>), e a lógica hiperdialética (I/D/<sup>2</sup>). As primeiras duas lógicas são lógicas autônomas e fundamentais, enquanto as outras três são formadas por construções sintéticas e ascendentes da interação entre as duas lógicas fundamentais. A lógica hiperdialética subsume e sintetiza as quatro lógicas prévias e, conseqüentemente, comanda todo o sistema. Tomando, por sua vez, o Ser como o homem, a lógica pode ser entendida como o próprio modo de pensar do homem para apreender um objeto, seja em parte ou em sua totalidade. Considerando o mundo momentaneamente como o Ser, cada uma das cinco lógicas, e todas elas juntas como um todo, representam a estruturação do mundo, desde as partículas atômicas e as forças do universo até a configuração da cultura através da história.

Para Sampaio, a operação do sistema lógico hiperdialético (SLH) baseia-se em um princípio formulado há muito tempo pelo filósofo grego Parmênides, o princípio de que “pensar e ser são o mesmo”. Minha tarefa é expor esse princípio tal como ele se faz pertinente ao SLH. Em seguida, resumirei o SLH em relação a algumas ideias lógicas que foram propostas por outros filósofos.

### **Pensar e ser são o mesmo**

A proposição de Parmênides de que “pensar e existir são o mesmo” significa que nosso modo de pensar corresponde ao modo com que o mundo é. Surge, então, a questão: o que é o nosso modo de pensar? E é disso que trata o SLH. É pertinente observar que, muitos séculos depois da concepção parmenidiana, a frase de Descartes “*cogito ergo sum*” significa algo com o

mesmo efeito de Parmênides. Em outro nível, a proposição é inquestionavelmente a base para o entendimento sociológico de que o modo como o homem pensa (i.e., sua lógica) corresponde, de alguma forma, a como o mundo funciona. Ou, em outras palavras, *pace* Marx e Gramsci, a predominância ou hegemonia de um certo modo de desvendar o mundo, seu principal modo filosófico de pensar (ideologia, superestrutura) corresponde ao modo com que o mundo ou a sociedade funciona (infraestrutura). Resumindo, o homem constitui seu próprio *zeitgeist*. E ele é também uma representação do mundo.

### **O homem como ser quinqüentário e hiperdialético**

Permitam-me agora rever brevemente alguns dos *insights* fundadores da filosofia que podem ser vistos como pontos cruciais na constituição do SLH. O primeiro conjunto de pensadores que produziram de forma inaugural esses *insights* vem, para nenhuma surpresa, da Grécia Clássica. Segundo Sampaio, eles perceberam o binômio pensar/ser a partir de perspectivas particulares e originais, cada uma das quais representando o que Sampaio define como uma das cinco lógicas.

Primeiramente, temos o próprio Parmênides, que não somente introduziu a ideia de ser/pensar, como acabamos de apresentar, mas também, num grande ímpeto de abstração, criou a proposição que tudo que é (existe) nada mais é do que Um, uma única entidade. Fora desse Um, há somente o Nada; fora do que é real existe apenas o irreal; fora da verdade (*alétheia*), existe apenas opinião (*doxa*). Para Sampaio, Parmênides foi o primeiro filósofo a articular a chamada lógica da identidade (I), que é a lógica fundamental que permite ao homem perceber o mundo como realidade, permite saber que ele existe, que ele tem um consciência e que ele sabe que pode agir.

Em segundo lugar, vem Heráclito, conhecido como o “Obscuro” (devido a epigramas como “ser e não ser são e não são o mesmo”). Dois dos seus mais conhecidos e talvez mais inteligíveis aforismos são “tudo flui” e “ninguém cruza o mesmo rio duas vezes”. Os aforismos visionários de Heráclito representam a lógica no pensar/ser do homem que lhe permite perceber que ele e o mundo estão em fluxo constante, e que as coisas podem ser paradoxais ou incoerentes, indecifráveis pela consciência (i.e., pela lógica da identidade). Platão e Aristóteles, ambos, e cada um a seu modo, interpretaram Heráclito como o inspirador do pensamento sofista, mas também como o filósofo que estabeleceu a noção de multiplicidade e variedade ou diferença das coisas, mesmo coisas que pertencem ao mesmo grupo ou gênero (*genus*). Sampaio nomeia esse modo de pensar como

lógica da diferença (D) e atribui-lhe o realizar do inconsciente no homem, assim como o espaço do conhecimento inconsciente e intuitivo, o significante na linguagem, e outras características humanas mais obscuras.

A lógica da identidade (I) e a lógica da diferença (D) são as duas lógicas fundamentais. Elas se sustentam em seus próprios méritos, e representam dois modos opostos de perceber o mundo. Monisticamente, a lógica I representa a unidade do ser; a lógica D representa a singularidade diferencial e, portanto, a multiplicidade de todo e qualquer ser. A lógica I favorece a percepção de tempo; a lógica D, a percepção de espaço. A lógica I abre nossa mente para o real fenomenológico; a lógica D, para o real elusivo. Uma lógica afirma, a outra duvida e questiona. Dualisticamente, elas se acoplam contrastivamente como sujeito/objeto, indivíduo/cultura, consciência/inconsciência etc.

Em terceiro lugar, temos Platão, que, entre muitas ideias, criou a *idea em si*, i.e., aquilo que hoje em dia chamamos de “conceito”, como a forma insondável que permanece eterna em um mundo modelar e ideal, representando as “coisas” empíricas em todas as suas variadas ocorrências e também como uma síntese ordinária do um e do múltiplo. Sampaio nomeia esse modo de pensar como lógica dialética, ou dialética. Trata-se de uma lógica secundária, pois deriva de uma síntese da lógica da identidade com a lógica da diferença. O raciocínio dialético sempre é conceitual e totalizante, sendo, então, antiempírico, dedutivo, oportunista, e inescapável.

Em quarto lugar, temos Aristóteles, que estabeleceu a base para o raciocínio científico: primeiro, por formalizar os princípios de identidade, contradição, e o do terceiro excluído [i.e., nenhuma terceira opção pode existir que não seja o “eu” ou o “outro”]; e, depois, por estabelecer como uma propriedade da entidade a sua relação com outras entidades em uma estrutura sistêmica convencional, onde não há espaço para um terceiro elemento indefinido ou ambíguo. Em seus trabalhos monumentais em lógica, o grande estagirista aplicou as proposições formuladas por Parmênides, Heráclito e Platão, integrando-as para estabelecer os princípios e os métodos da ciência. Sampaio considera a lógica de Aristóteles como base de fundação da lógica sistêmica, axiomatizada no século XIX, e amplamente conhecida como a lógica do terceiro excluído, ou do terço excluído, ou ainda a lógica da dupla diferença, enfim, a lógica do pensamento científico.

Assim, esses geniais filósofos gregos introduziram (Sampaio gosta de usar a expressão “desvelaram”) as quatro lógicas fundamentais próprias ao homem e às entidades que constituem o mundo: no limite, lógicas próprias ao ser, como originalmente concebido por Parmênides. Mais ainda, esses filósofos podem ter dado um passo adiante ao preconceber o Ser como

dotado de uma natureza quinqüentária. De fato, Platão e Aristóteles, ambos, conceberam a possibilidade da existência de cinco características do Ser. Em seus diálogos *Teeteto*, *Sofista* e *Parmênides*, Platão argumenta que o Ser é constituído de si mesmo (aquilo que é, i.e., o Ser de Parmênides, ou o Um), do seu oposto ou sua negação (o não ser, o outro, ou o Múltiplo), da sua similitude com o outro, ou sua Forma (a ideia, ou o conceito), da sua relação com os outros (a classe de coisas conectadas, ou o sistema), e do seu Ser pleno, objetivo e subjetivo (a multiplicidade de significados no discurso). Do mesmo modo, ao discutir as causas, é possível perguntar se a causa primária de Aristóteles, o “movedor imóvel”, não poderia ser entendida precisamente como a base para a quinta característica do Ser, talvez a quinta lógica. Afinal, em seu trabalho em física, ele propôs que deveria haver um quinto elemento na composição do mundo – o éter, mais tarde chamado quintessência – além dos quatro elementos básicos conhecidos pelo mundo antigo, a saber, o ar, a água, o fogo e a terra.

Não obstante, e com todo o devido respeito, nem Platão nem Aristóteles tinham em mente que o Ser fosse necessariamente quinqüentário, e que a sua última e quinta lógica não deveria ser somente uma lógica em si, mas a lógica mesma que governa, subsume e produz significado juntamente com as outras lógicas, formando, em consequência, uma única lógica totalizante por meio de um processo de síntese hiperdialética extremamente intensiva. Em resumo, o sistema lógico hiperdialético de Sampaio é único, por ser um rearranjo de lógicas recebidas, e já parcialmente reconhecidas, em um sistema que intenta caracterizar a própria natureza do Ser, i.e., o homem e o mundo.

O advento da modernidade – que remonta ao ressurgimento de estudos sobre a lógica de Aristóteles a partir dos filósofos escolásticos, aos primeiros desenvolvimentos da formação do modo de produção capitalista, e a um desde então contínuo e crescente movimento de hegemonização da razão científica – fez surgir uma série de pensadores e filósofos que, cada um a seu tempo, aplicaram suas análises com base em cada uma das lógicas descritas anteriormente, especialmente das quatro fundamentais. Passo, então, a uma breve revisão das mais evidentes aplicações das lógicas, tomando-as como representações do desenvolvimento do SLH, elaboradas à medida que a humanidade refinava a ciência e tornava o mundo mais compreensível.

## Lógica I

Descartes (1596-1650) (*cogito ergo sum*) e Kant (1724-1804) (imperativo categórico) usam, ambos, a lógica da identidade para definir o sujeito do conhecimento sistêmico, ou seja, da ciência. É preciso observar que foi nos

duzentos anos que separam o nascimento de um pensador da morte do outro que o sistema capitalista consolidou o sujeito-empresendedor (na América, o *self-made man*) como a agência de sua máquina de propulsão e desenvolvimento. Corresponhia, assim, na mesma natureza o pensar lógico com a realidade existencial do momento histórico. No começo do século XX, Husserl iria refinar a concepção do sujeito kantiano da ciência, abalado que fora pelas doutrinas hegeliano-marxistas do sujeito coletivo e pelo descaso com o sujeito pelas proposições positivistas, por novas concepções e novos métodos desse sujeito, denominado transcendental, para apreender o objeto e alcançar conhecimento defletindo as influências trazida pelos preconceitos culturais do cientista. Na ciência da antropologia, o método husserliano iria influenciar a escola do particularismo histórico, sobretudo quanto à possibilidade do sujeito-antropólogo imergir na cultura vivenciada e conceber a cultura como uma entidade única, autodeterminada e autoexplicável.

### **Lógica D**

Tanto Pascal (o coração, ou seja, a emoção, tem razões que a própria razão desconhece) como Kierkegaard (contradições ou antíteses nunca podem ser sintetizadas ou transformadas em sínteses), Nietzsche (o conceito platônico precisa ser desconstruído para que a filosofia volte a florescer), Freud (o inconsciente antecede e de certa forma comanda o consciente), Heidegger (o *dasein*, o Ser-aqui, a realidade palpável é o que deve prevalecer) e Lacan (o inconsciente constitui uma lógica própria ao modo de um sistema de linguagem) são todos partidários da lógica da diferença, desafiando, de uma forma ou de outra, a lógica da identidade, em primeiro lugar, e secundariamente a dialética e a cientificamente dominante lógica sistêmica. Os filósofos que são identificados como pós-modernistas, como Deleuze, Derrida, Foucault e outros, todos predominantemente trabalham seus argumentos com ferramentas providas no âmbito da lógica da diferença. A influência mais importante dessa lógica na antropologia repousa na ideia original de Durkheim de que o (in)consciente coletivo (i.e., a cultura) é uma entidade em si, ainda que uma realidade não visível, com estrutura e desígnios próprios, que comanda as ações conscientes dos homens e funciona para além da soma total de seus participantes .

### **Lógica I/D**

Hegel (tese – antítese – síntese), Marx e epígonos (sociedade histórica como produto da luta de classes), os evolucionistas em geral etc. desenvolveram suas explicações por meio da lógica dialética. Hegel insistia que a dialética

era superior ao que ele chamava de lógica analítica, com o argumento de que a dialética reconstitui aquilo que a análise, tendo separado a totalidade em partes, não consegue reconstituir. Essa proposição pode ter sido sua mais danosa influência sobre o pensamento de Marx e outros dialéticos. Ela fez com que Marx pensasse que a dialética fosse a lógica adequada para explicar o capitalismo. A dialética é uma síntese triádica, ao passo que a lógica sistêmica é uma conjunção de quatro elementos, incluindo a dialética. Se Marx tivesse elaborado sua visão do capitalismo por meio da lógica sistêmica, ele provavelmente teria que considerar o papel de uma outra classe, vamos chamá-la de “classe média”, que seria o agente da tecnologia (um fator de produção em seu próprio mérito, ao lado do capital e do trabalho), como uma classe em si mesma. É certo que Marx estava ciente de que a tecnologia era um importante fator econômico no capitalismo, mas ele, ofuscado pelas exigências da dialética, não percebia que a tecnologia era mais que um mero subproduto do capital/trabalho. A tecnologia é um fator de produção engendrado por agentes que formam uma classe social, a pleno título. Sem a influência da dialética hegeliana sobre Marx, suas recorrentes previsões sobre o debacle do capitalismo em consequência dos conflitos entre a burguesia e o proletariado certamente não assumiriam tal urgência a cada crise capitalista de curto prazo. Mas essa é toda uma outra história, que discretamente deixaremos que fique por aqui. Serve tão-somente como exemplo para mostrar que o uso exacerbado da lógica errada sobre determinado objeto acaba por produzir efeitos corrosivos no entendimento desse objeto.

## **Lógica D/²**

A lógica D/² é a lógica própria de todos os cientistas e matemáticos modernos, de Galileu a Einstein, incluindo os positivistas, os filósofos analíticos, Popper, e assim por diante. Trata essa lógica da verdade esquemática e convencional, das matemáticas de redução, das provas e refutações. A lógica D/², ou lógica sistêmica, é herdeira da lógica pensada originalmente por Aristóteles, a lógica que reconhece os princípios da identidade, da não contradição e do terceiro excluído, além de utilizar-se de dedução, indução, inferência controlada e outros elementos lógicos. A matemática, incluindo a probabilística – exceto a matemática gödeliana (incompletude e inconsistência), a lógica *fuzzy*, e as lógicas do terceiro incluído (a de Lupasco, por exemplo) –, constitui a representação mais completa dessa lógica. Os defensores e praticantes da lógica sistêmica têm em mente que as explicações do modelo matemático acerca do mundo físico um dia devem necessariamente ser aplicadas ao homem. A

matemática computacional e a cibernética já vêm nos dizendo o que fazer, antes de pensarmos e além do que poderíamos pensar em fazer. A economia contemporânea, vista como a ciência social do capitalismo, reina suprema precisamente porque opera com a lógica sistêmica, ao invés da dialética. Na antropologia, o estruturalismo é a derivação mais ambiciosa da aplicação da lógica sistêmica.

### **Lógica I/D/²**

A lógica hiperdialética é a lógica maestra do SLH. É uma lógica em si mesma, ainda que formada pelas lógicas antecedentes. A hiperdialética comanda as outras lógicas, formando um conjunto holístico ativo. Seu moderno proponente e pensador é, claro, o filósofo Luiz Sérgio Coelho de Sampaio. A lógica hiperdialética permite-nos apreender coisas e eventos em suas dimensões constitutivas: como entidades em si mesmas, como entidades em movimento, como entidades conceituadas, como entidades interconectadas, e como entidades com propósito, direção e intencionalidade. Assim é que o homem é um ser em si mesmo (consciente e determinado), um ser para um outro (inconsciente, paradoxal), um ser em transformação (histórico, dialético), um ser contextualizado, e um ser totalmente subjetivo com intencionalidade.

O ser humano, entendido enquanto entidade coletiva, constitui a cultura, e sua interação ao longo do tempo constitui o processo histórico. O desenrolar do processo histórico por cerca de 200.000 anos é a saga humana. O reconhecimento consciente e a consagração desta realização é a nossa maior obrigação intelectual. Muito embora possamos discernir momentos de mudança ao longo do tempo em que um modo de pensar, uma lógica, prevalece sobre outras, caracterizando, assim, o funcionamento interno de uma cultura, o processo histórico dessa cultura é sempre de natureza hiperdialética. A qualquer momento, o homem, como indivíduo é capaz de se tornar consciente do que está fazendo, embora em um número muito grande de casos as forças culturais que incidem sobre ele possam impedir-lhe a mudança de rumo. Os gregos antigos chamavam isso de *moira* do homem, ou seu destino, sua sina. O sistema lógico hiperdialético é uma tentativa de entender essa questão.

Em suma, o SLH pode ser aplicado a muitos temas. O próprio Sampaio tem alguns trabalhos publicados, e muitos ainda inéditos, sobre lógica, matemática, física teórica, economia, psicologia, teologia, princípio antrópico e outros temas. Eu mesmo publiquei sobre a relevância do SLH na formação, na constituição, na metodologia, e no projeto da antropologia. Este ensaio em andamento tem também o espírito do pensar hiperdialético.



# NO MOMENTO:

## TRÊS PAÍSES EM CINCO CENAS

FAITH LIDDELL

### PAÍS NÚMERO UM – VAMOS CHAMÁ-LO DE SPERANTIA

#### **Sperantia, cena 1**

Uma sala em Edimburgo em agosto de 2011, uma das poucas que não foram transformadas em teatro na “cidade dos festivais”, que se vangloria de ter 300 espaços culturais temporários como parte do Edinburgh Festival Fringe,<sup>1</sup> o maior festival de arte de livre acesso do mundo. Ao redor da mesa, em cautelosa comunhão, estão os representantes das principais companhias de artes cênicas de um país com um histórico de divisão interna; com eles, o chefe da agência governamental das artes do país, um carismático poeta e líder político e cultural, e um importante produtor de locais de espetáculos do Edinburgh Festival Fringe, com o entusiasmado compromisso de apresentar obras vindas de Sperantia. A reunião é promovida por meu colega, o paciente, mas persistente e decidido diretor de projetos internacionais da Festivals Edinburgh – a instituição que eu dirijo e que, com o apoio do British Council, o organismo de relações culturais internacionais do Reino Unido, e da Creative Scotland, o conselho nacional de artes das Escócia, reuniu essas pessoas. A Festivals Edinburgh e seus festivais integrantes têm seu próprio programa para ampliar, aprofundar e explorar o já forte caráter internacional dos 12 grandes festivais da cidade, para reafirmar o valor da cultura em conjunto com o esporte, na época dos Jogos Olímpicos de Londres 2012 e dos Jogos da Comunidade Britânica de Nações de 2014, em Glasgow. Poucos desses notáveis e criativos representantes de Sperantia – alguns com uma poderosa trajetória pessoal de luta política – haviam alguma vez se reunido ao redor de uma mesa ou em torno de uma iniciativa comum, mesmo os que vinham das mesmas cidades. Estamos sensibilizados. Parece que é algo importante e que vai além dos limites da sala, da cidade. Uma conversa decisiva tem início.

#### **Sperantia, cena 2**

Um ano depois, 2012. Após um ano de negociações complexas e às vezes dolorosas e de uma visita a Sperantia que envolveu tanto a programação criativa quanto uma intensa pressão política, uma grande temporada de obras de Sperantia é apresentada em uma das redes de espaços de

espetáculos mais prestigiosa do Edinburgh Festival Fringe e do Edinburgh International Book Festival,<sup>2</sup> com apoio do conselho das artes de seu governo. Basicamente, o processo foi também promovido pelo líder de uma das companhias nacionais de Sperantia, pelo carismático poeta e também pelo alto-comissário em Londres. Em um ambiente altamente competitivo, com mais de três mil espetáculos e eventos em cinco festivais simultâneos, os artistas consideram a experiência estimulante e os espetáculos recebem um público variável, mas críticas extremamente positivas. Um dos espetáculos ganha um prêmio importante e é amplamente considerado a obra mais importante do Fringe naquele ano. É transformado em uma produção internacional itinerante pelo produtor de espaços de espetáculos cuja reputação de criar programações teatrais de qualidade aumentou após seu compromisso com essa audaciosa gama de obras, assim como a reputação do Edinburgh Festival Fringe. O ministro das Artes de Sperantia assiste à temporada, se reúne com nosso ministro da Cultura e Assuntos Exteriores e a Festivals Edinburgh inicia um diálogo muito construtivo a respeito de projetar e ampliar as aspirações criativas do país ao longo de três anos em nossos 12 festivais. Isso deveria culminar numa programação que destacasse e celebrasse suas riquezas culturais em 2014, ano em que a Escócia receberia os Jogos da Comunidade Britânica de Nações em Glasgow e em que Sperantia comemoraria um momento notável de seu nascimento como nação. Como consequência de nossas aspirações conjuntas, o British Council e a Creative Scotland criam uma parceria para promover um intercâmbio mais amplo com Sperantia, criando um providencial senso de que estaria sendo construída uma relação de longo prazo entre os setores culturais de Sperantia e da Escócia, que haviam começado a se reunir e a estabelecer vínculos durante nossos festivais.

### **Sperantia, cena 3**

Dois anos depois, dois ministros da cultura de Sperantia passaram. 2013. Outra sala em Edimburgo – desta vez, em um restaurante –, com uma delegação de Sperantia completamente nova. O Edinburgh Festival Fringe tem uma potente terceira temporada de obras de artistas de Sperantia, mas a decisiva intenção de chegar a outros festivais não se concretizou; tampouco se concretizou o potencial de construir parcerias culturais mais amplas no lado de Sperantia. Estou conversando amigavelmente com o novo ministro, sua equipe, o ex-diplomata que está comandando as celebrações da importante data em seu país e outro carismático artista politizado – desta vez um cantor clássico. Conversamos sobre as

experiências que as pessoas ao redor da mesa tiveram sob o regime repressor que já governou seu país. Conversamos sobre a coincidência do momento das celebrações no país deles e do ano dos Jogos da Comunidade Britânica em Glasgow, e do papel da cultura em ambos. Minha colega, nossa nova diretora de projetos internacionais, fala sobre a necessidade de concentrar os investimentos. O ex-diplomata diz que ela parece um “touro sorridente”, e todos rimos. Eles cantam para nós – canções de protesto. Canções lindas, fortes e enraivecidas. Pedem-nos que cantemos nossas canções. Quando começo minha pesarosa canção de protesto escocesa e minha colega do British Council se junta a mim, eles entram em harmonia conosco.

#### **Sperantia, cena 4**

O café em um hotel na George Square, 2014, coração de Glasgow, a maior cidade da Escócia, no início do ano dos Jogos da Comunidade Britânica e das significativas celebrações de Sperantia pela fundação de sua nação livre e democrática. Uma delegação da agência nacional das artes de Sperantia e o carismático cantor que agora é cocurador das celebrações internacionais estão na cidade para contribuir com a programação cultural dos Jogos da Comunidade Britânica de 2014. No entanto, apesar de três anos de demoradas discussões e um histórico de sucesso criativo, ainda não há acordo a respeito de nenhum evento em nenhum dos festivais de Edimburgo, que no momento estão finalizando suas programações para este ano tão importante. Estou no café promovendo um encontro de “namoro a jato”, em que cada um dos representantes dos festivais de verão de Edimburgo – um total de seis curadores com suas próprias visões diferenciadas – se sentam cara a cara com cada um dos demais e debatem como podem trabalhar para identificar e celebrar os melhores artistas, companhias e obras comunitárias de Sperantia, com o curador da programação cultural internacional das celebrações de Sperantia. Esse homem, o cantor carismático, obviamente tem sua própria visão, diferenciada e ambiciosa, a respeito de como a programação deve ser. As conversas são animadas. Será que uma programação de quatro anos para o Fringe Festival, desenvolvida com todo o amor, deve ser sacrificada para permitir que outras aspirações se tornem realidade? Por que Sperantia deveria apoiar obras que não escolheu para a comemoração de seu momento especial? Quem está no comando? O que significa parceria? Será que Sperantia se destacará tanto quanto outros países em uma exposição intercomunitária que gerou colaborações entre curadores de artes visuais de cinco continentes? Tudo continua ainda dolorosamente incerto no fim do dia. Tento pensar nos artistas e canalizar a

afável determinação de minha colega, “o touro sorridente”, enquanto resumo nosso potencial colaborativo coletivo.

## **Sperantia, cena 5**

Edimburgo em plena temporada de festivais. Agosto de 2014, o ano dos Jogos da Comunidade Britânica em Glasgow. Sperantia tem um destaque sem precedente nos festivais de Edimburgo, incluindo três importantes produções de grande escala muito aclamadas no Edinburgh International Festival,<sup>3</sup> uma programação de música jovem que reuniu jovens músicos de Sperantia e da Escócia para aprender e atuar no Edinburgh Jazz and Blues Festival,<sup>4</sup> diversos eventos de autor no Edinburgh International Book Festival, um curador e artistas contribuindo com uma exposição e instalações integrando a programação mais ambiciosa de todos os tempos do Edinburgh Art Festival,<sup>5</sup> um grupo de dança tradicional atuando diante de oito mil pessoas por noite e para milhões de telespectadores no Royal Edinburgh Military Tattoo<sup>6</sup> e, sim, a programação de espetáculos teatrais no Fringe Festival, reduzida, mas ainda preservada. Conseguimos! Edimburgo recebe a ambiciosa celebração da fundação de um país e de seu talento cultural, uma poderosa presença criativa que enriquece nossos festivais. É o ápice de cinco anos de trabalho, visão colaborativa, negociações complexas, o talento criativo e a força de vontade de artistas e programadores de ambos os lados. O ápice e o ponto final. Nenhuma obra de Sperantia recebeu apoio no ano seguinte nem no outro ano. O processo de pagamento aos artistas e pelas obras por parte de Sperantia foi extremamente demorado. A parceria para apoiar um intercâmbio de longo prazo entre os artistas e os projetos da Escócia e de Sperantia com o British Council e a Creative Scotland simplesmente não progrediu em Sperantia. Foi o fim. A energia e o compromisso se esgotaram em ambos os lados. Durante aquele momento, nosso momento múltiplo, o que aconteceu foi incrível. Mas, então, acabou.

## **PAÍS NÚMERO 2 – VAMOS CHAMÁ-LO DE RENA**

### **Rena, cena 1**

É o começo de agosto de 2011 e eu e minha equipe estamos na abertura do Edinburgh Art Festival na Edinburgh College of Art, seis meses depois de minha primeira visita, muito positiva, a Rena. A Festivals Edinburgh planejou ter uma pequena delegação de artistas, produtores e responsáveis pela política cultural de Rena na cidade para a nova Momentum Edinburgh Festivals International Delegate Programme,<sup>7</sup> novamente em parceria com o British Council e a Creative Scotland. Continuamos a planejar como os

festivais de Edimburgo, o maior evento com venda de ingressos do mundo depois dos Jogos Olímpicos e da Copa do Mundo, podem melhorar suas relações e vínculos internacionais com artistas, patrocinadores e instituições nos preparativos para os Jogos Olímpicos de 2012, em Londres, e os Jogos da Comunidade Britânica de 2014, em Glasgow. Mas, no entardecer ligeiramente tumultuado e boêmio em que ocorre o evento social após a abertura do Art Festival, acontece o inesperado: neste caso, a chegada-surpresa à cidade de um entusiasmado produtor independente e sua equipe, que, segundo ouvimos dizer, estão na cidade considerando a ideia de realizar uma grande temporada de obras de Rena – exatamente o que estamos querendo incentivar. Feliz coincidência! Tentamos ligar e mandar um email para eles, mas não sabemos ao certo se pegaram as mensagens ou nosso pedido para nos encontrarmos na festa. Ligamos novamente. Sem resposta. Acabamos recorrendo a nossos narizes para ver se conseguimos farejá-los por instinto. Com sua descontração e aparência exótica diante da palidez ligeiramente tensa dos escoceses, nós os encontramos com cervejas nas mãos, perdidos em meio à agitação – só de olhar para eles, já sabemos quem são e que já foram absorvidos pela intensidade desorientadora desta nossa cidade dos festivais. Sentimos um entendimento mútuo, profundo e caloroso desde o momento em que nos encontramos, mas mal falamos a mesma língua. Iniciamos uma conversa que durará cinco anos, reafirmará o entendimento e escancarará os problemas de comunicação, para o prazer e a angústia de todos nós.

## **Rena, cena 2**

Nove meses depois, maio de 2012. Teatro cheio, em um novo festival na cidade mais conhecida de Rena. Parece que terei de fazer o discurso inaugural do festival na língua de Rena, que acabo de começar a aprender. É uma surpresa. Após um insistente pedido de última hora, escrevo o discurso em inglês, peço que minha generosa colega do British Council o traduza e o transcreva foneticamente, e é isso que ela faz. Mastigo um significado qualquer a partir dos sons desconhecidos e, quando termino, todos aplaudem com entusiasmo. Fico aliviada e tocada, mas não entendo uma palavra do que me dizem a seguir. Seis meses antes, em uma visita a Rena, estava sentada no escritório de um grande banco com meu colega de Rena, o entusiasmado produtor independente, e o ajudei a vender a ideia toda deste festival, inspirado nos festivais de Edimburgo, a um dos mais importantes patrocinadores do país. O acordo é fechado. O destaque do novo festival são obras e oficinas internacionais apresentadas pela primeira vez no Festival Internacional de Edimburgo e o maravilhoso espetáculo de uma grande companhia teatral

escocesa, apresentado no Fringe. Dou palestras sobre como levar obras a Edimburgo. Um intercâmbio genuíno começa. Nosso entusiasmado produtor está sabiamente avançando com comedimento em sua empreitada em Edimburgo, pensando cada passo de como Rena interagirá com nossa cidade dos festivais e considerando um modelo em que artistas e companhias possam, após alguns anos, aprender a interagir com o Fringe de forma independente. Um espetáculo-piloto virá a Edimburgo no ano seguinte, enquanto o produtor procura atrair apoio governamental para a grande empreitada. Enquanto estou por lá, encontro com os secretários de Cultura municipal e regional e inicio um diálogo a respeito de um intercâmbio mais formal, com a presença de ambos na Programação Cultural Olímpica de Londres. São e serão discussões paralelas. Nunca consigo fazê-los trabalhar juntos nem obter uma intervenção governamental significativa em prol dos artistas que querem interagir conosco. Quando estou indo embora de Rena, a importante companhia teatral escocesa me liga em pânico. O novo festival hospedou seus integrantes em uma região perigosa da cidade, dois em cada quarto, e quer pagá-los em dinheiro!

### **Rena, cena 3**

Edimburgo, 2013. Rena tem a maior delegação de artistas, produtores, curadores e responsáveis pela elaboração de políticas de nossa Momentum International Delegate Programme em agosto. Eles, e aqueles que vieram antes deles, começam a conhecer melhor as obras escocesas e britânicas, a trabalhar juntos para levá-las a seus espaços e a destacá-las – ou, em alguns casos, torná-las o ponto central de seus festivais. Alguns já estão tentando descobrir como trazer obras até nós. A poderosa obra sobre as artes e a deficiência, de artistas escoceses, também foi premiada e, com o apoio do British Council, formará parte e será destaque nas programações de Rena, que se prepara para organizar seus próprios grandes eventos. O British Council e a Creative Scotland criaram uma parceria e conseguiram investimentos para apoiar um envolvimento mais amplo e profundo dos setores culturais de Rena e da Escócia. A experiência de Edimburgo, uma pequena cidade nos limites da Europa, de afirmar sua posição como sede do evento cultural mais significativo do mundo em conjunto com o evento esportivo mais importante, a ser realizado em Londres, é compartilhada com os colegas de Rena. Enquanto isso, nosso entusiasmado produtor está em seu segundo ano no Fringe, com uma programação ambiciosa e de qualidade e um modesto apoio do governo de Rena, bem-vindo e obtido com muito esforço. Estamos maravilhados com o avanço e com suas crescentes aspirações. Um de seus espetáculos ganha um importante prêmio no

Edinburgh Festival Fringe, mas, apesar de minhas tentativas de aconselhar e apoiar tanto a ele quanto a sua equipe, começam a surgir divergências, mal-entendidos a respeito do que foi acordado com possíveis espaços, o não cumprimento dos prazos de financiamento em Rena e dos prazos da programação em Edimburgo, a escolha de espaços que oferecem aos artistas um alto nível de produção, mas públicos pequenos. Ele sofre. Os artistas sofrem.

#### **Rena, cena 4**

Um ano depois, 2014. Um membro da equipe do entusiasmado produtor está em um trem vindo de Londres com 75 mil libras em dinheiro em uma bolsa sob seus pés. Devido às leis anticorrupção de Rena, esta é a única maneira de levar a tempo para a Escócia o dinheiro necessário para cobrir os custos da ambiciosa temporada de Rena no Edinburgh Festival Fringe. Estamos com um importante líder cultural de Rena expressando seu ponto de vista no Edinburgh Culture Summit,<sup>8</sup> que reúne ministros da Cultura de todas as partes do mundo durante nossos festivais. Temos o único Fringe Festival de Rena participando do Fringe Congress<sup>9</sup> global. A presença do País nº 2 é profundamente sentida em Edimburgo nesse mês de agosto. A temporada, porém, quase não acontece. É preciso uma intervenção minha na Festivals Edinburgh, na embaixada de Rena em Londres e no British Council em Rena para superar a impossibilidade de transferir recursos financeiros e evitar a posterior falência de um espaço que vinha apresentando obras em Edimburgo há 30 anos – um desastre humano e de reputação para todos. Conseguir o investimento, antes de tudo, foi tortuoso. Somente alguém com o profundo compromisso e a força de vontade do entusiasmado produtor poderia ter conseguido. A programação ganha outro importante prêmio e ficamos orgulhosos da companhia e desse homem incrível que ajudou a trazer uma obra tão potente até aqui, mas as divergências do ano anterior aumentam ainda mais e todos sofremos com um sentimento de frustração e decepção com os sistemas e as instituições de cada um. E sofremos com cada um de nós mesmos.

#### **Rena, cena 5**

Edimburgo no ano seguinte, 2015, ano em que 50 artistas e companhias escocesas dialogaram e trabalharam com seus colegas de Rena. Damos as boas-vindas na nossa cidade dos festivais ao futuro ministro nacional da Cultura, ao secretário municipal de Cultura da cidade mais conhecida de Rena – o terceiro que recebemos em cinco anos –, além de um grupo

representando seus impressionantes festivais e ao diretor da programação cultural relacionada com o importante evento esportivo internacional que Rena organizará no ano seguinte. São atendidos por mim mesmo e por nossa nova diretora de Projetos Internacionais, nascida em Rena, que desenvolveu uma paixão pelas obras escocesas em seu trabalho no British Council e em nossa Momentum International Delegate Programme. Eles assistem a alguns espetáculos e visitam exposições, mas também fazem companhia uns aos outros e se reúnem com nosso ministro da Cultura e dos Assuntos Exteriores (cuja agência de desenvolvimento econômico tem agora um escritório em Rena), com os diretores de nossos festivais e com colegas escoceses e estrangeiros, pensando e conversando em conjunto. Em plena temporada de festivais, Edimburgo é, para mim, um ponto de encontro único, em que ideias e colaborações podem ser desenvolvidas. As conversas que os representantes de Rena estão começando a ter me fazem sentir que este país pode simplesmente criar não só ótimas programações envolvendo grandes eventos – aqueles “momentos” –, mas também novas formas sustentáveis de pensar e trabalhar, um legado. Sou uma otimista. Nem todo mundo está convencido e meu otimismo tem um quê de exaustão. Apesar de muitos relacionamentos e colaborações terem sido semeados ao longo dos últimos três anos, não há uma temporada de artistas e companhias de Rena em Edimburgo em 2015. O entusiasmado produtor já não voltará e está dizendo aos quatro ventos que nossos festivais não conseguirão sobreviver da maneira como funcionam atualmente. Mas sobreviverão, é claro, e se adaptarão. Infelizmente, nossas esperanças conjuntas e nossa empreitada em comum não sobreviveram à maneira como trabalhamos. Tivemos nosso momento.

### **PAÍS NÚMERO 3 – VAMOS CHAMÁ-LO DE THALIA**

#### **Thalia, cena 1**

Fevereiro de 2012. Eu, o presidente de minha instituição e o diretor-executivo do Edinburgh Festival Fringe estamos na apresentação internacional de uma obra numa “cidade de festivais” semelhante, na região do Pacífico asiático. Estamos perseguindo a diretora de Trabalhos Internacionais do Conselho das Artes de Thalia. Ela não está nos evitando, mas também não está convencida de que a conversa que queremos ter será útil. Sua instituição e os artistas estão concentrando seus esforços em criar relacionamentos e abrir mercados em sua própria região, particularmente no Extremo Oriente. Eu e o presidente de minha instituição achamos que eles deveriam trabalhar com nossos festivais nos



preparativos para os Jogos da Comunidade Britânica de 2014 em Glasgow e aproveitar a oportunidade com o objetivo de criar uma plataforma para desenvolver e promover seus artistas. Quando nos sentamos para conversar, nós a incentivamos a reafirmar os vínculos de Thalia com a Escócia e a Comunidade Britânica, a enxergar a oportunidade de desenvolver suas parcerias em idioma inglês e a compreender que Edimburgo é o maior mercado de artes do mundo, aonde todos os seus colegas da região do Pacífico asiático irão, de qualquer maneira, em busca de obras e para fazer contatos profissionais. Ela é inteligente demais para concordar com tudo, mas conseguimos entrever uma brecha em sua postura e passamos a oferecer ideias e possibilidades com determinação. Ela concorda em vir com seus colegas a Edimburgo naquele mês de agosto para explorar melhor essas ideias. Com persuasão, conseguimos fazer nascer um diálogo...

## **Thalia, cena 2**

Um ano e meio mais tarde, Edimburgo, agosto de 2013. A Momentum Edinburgh Festivals International Delegate Programme está recebendo uma delegação de Thalia liderada por uma ex-colega que havia trabalhado para os festivais de Edimburgo. Foi ela, aliás, quem tinha se reunido com os representantes da capital cultural coletiva de Sperantia muito antes, em 2011. Sua experiência fez a diferença. A delegação inclui o novo diretor de Trabalhos Internacionais do conselho das artes de Thalia, que, valentemente, se comprometeu a buscar projetos de grande escala, com artistas, escritores, curadores e produtores guiados por uma viagem de aprendizado com reuniões individualizadas, visitas a espaços e a oportunidade de fazer contato com os diretores de nossos festivais, além de gerentes dos locais de espetáculos do Fringe, experientes produtores de festivais e artistas e companhias escocesas. Eles exploram as possibilidades e os riscos de trazer obras a Edimburgo para nossos seis festivais, a serem realizados no fim de julho e em agosto e para outros eventos ao longo do ano. Seu conselho das artes apoia totalmente a iniciativa e estabelece seus próprios vínculos através de um ecossistema mais amplo de intercâmbio, assim como faz a equipe do British Council de Thalia. Os membros da delegação chegam com suas próprias expectativas e aspirações, mas trabalham com seu conselho nacional das artes no interesse conjunto de apresentar uma ousada temporada de obras em 2014, ano dos Jogos da Comunidade Britânica em Glasgow. Alguns estão assustados ou acham que não têm as obras adequadas ou finalizadas. Outros desenvolvem novas ideias e pensam naquilo que gostariam de fazer.

Alguns plantam as sementes de uma colaboração e de um intercâmbio com a Escócia que vai além de nossos festivais. Todos aprendemos. Quando reunimos representantes do setor cultural escocês para um monumental almoço de *networking* com eles, ficamos paralisados quando nossos colegas de Thalia pedem silêncio à sala e se juntam em harmonia para cantar a canção nacional em seu próprio idioma. Alguns de nós choram.

### **Thalia, cena 3**

Agosto de 2014. Thalia arrebatou Edimburgo – ao menos, é a sensação que dá. São 200 artistas de lá atuando em sete de nossos festivais, apoiados pela colaboração entre o conselho das artes, o Ministério da Cultura e Patrimônio Cultural e o Ministério do Comércio e do Empreendedorismo, com alguma ajuda da companhia aérea do país. Trazem bons vinhos e montam um bar, criando um enfoque social. O conselho das artes apoia a temporada com ampla publicidade e divulgação nos meios de comunicação – mais de 1 milhão de libras em cobertura da imprensa é gerado – e trabalha duro com a indústria das artes por meio de um envolvimento ativo, indo atrás dos mais de mil diretores, programadores e produtores de festivais internacionais presentes nos festivais de Edimburgo em busca de trabalho. Outros países e regiões parecem procurá-los em busca de conselho sobre como fazer o mesmo. Seus artistas e companhias, que prepararam o terreno e refinaram sua própria resiliência nas visitas de pesquisa anteriores, durante a Momentum International Delegate Programme, trabalham duro para vender seus espetáculos. Um dos espetáculos é um sucesso estrondoso. Duas temporadas extras completas de obras de Thalia são reservadas por outros festivais. Vão se acumulando os convites internacionais aos artistas. Mesmo antes de os festivais terminarem e os resultados serem formalmente avaliados, sabemos que a temporada foi triunfal. Eu me reúno com o presidente do conselho das artes de Thalia e seu diretor internacional e começamos a falar cautelosamente sobre outra grande temporada de obras para todos os festivais em 2017 – o ano, o momento em que Edimburgo comemorará 70 anos como uma cidade dos festivais.

### **Thalia, cena 4**

Fim de 2014. Uma cidade no sul de Thalia. Estou organizando um dia de conversas e oficinas com os festivais da cidade e suas agências de turismo e desenvolvimento econômico, a convite do conselho das artes de Thalia. Nós os incentivamos a desenvolver uma abordagem colaborativa para trabalhar

em conjunto e construir parcerias sólidas com as partes envolvidas. É a terceira cidade de Thalia em três dias em que tento passar o que sei e desenvolver sua maneira de pensar. A palestra está sendo realizada na galeria de arte contemporânea cujo curador foi cocriador da grande exposição da Comunidade Britânica que fez parte do Edinburgh Art Festival de 2014, uma galeria cuja última exposição conta com artistas escoceses. Uma das pessoas que participa de meus eventos é um entusiasmado produtor musical que, em poucos meses, levará sua banda ao Celtic Connections, um dos poucos festivais genuinamente internacionais além dos nossos. Thalia é a atração do festival em 2015, um relacionamento que se acelerou durante nossos festivais de agosto. No início de 2014, o vereador que apresenta meu evento recebeu minha colega do British Council da Escócia na cidade e, em uma modesta, mas comovente cerimônia – filmada e exibida na rede de TV pública do país –, aceitou dela as 10 mil libras que sua família ainda devia pela passagem de navio de seu bisavô, quando ele emigrou para a cidade no século 19. Velhas dívidas foram pagas. Novas travessias começam. Dirijo o olhar a minha colega do conselho nacional das artes de Thalia, que esteve presente durante todo o processo de quatro anos, e sei que nós duas compartilhamos vínculos políticos, criativos e pessoais idênticos e quase orgânicos. Sorrimos.

### **Thalia, cena 5**

Junho de 2016. Nos escritórios do conselho das artes de Thalia, após uma considerável redução dos recursos para a cultura, já que a receita com a loteria nacional, que representa 50% do orçamento da instituição, cai substancialmente. Minha colega, antes sorridente, ganhou um vinco de preocupação entre as sobrancelhas que é diferente, mas não deixa de ter seus atrativos. Decisões difíceis estão sendo tomadas e as prioridades estão sendo redefinidas em tempos de austeridade. Longamente planejada, a temporada de 2017 dos festivais de Edimburgo em Thalia parece vulnerável. Não abandonada, ainda não, mas muito, muito vulnerável.

Chegam as perguntas. Importa se os recursos não forem concentrados em torno de outro grande “momento” de Thalia em agosto de 2017? O que mais pode ser cultivado ou apoiado dentro de um novo conjunto de prioridades? E, se a ideia não sobreviver, o que restaria? O legado é sólido: confiança nos artistas de Thalia, um novo modelo de apresentação de obras no exterior, conhecimento e experiência em se apresentar fora do país. Os artistas ainda estão em turnê e temporadas das obras de Thalia ainda estão sendo apresentadas em outros lugares como resultado direto da temporada de 2014. Sem dúvida, criou-se uma demanda por artistas e produtores de

Thalia devido às oportunidades que os festivais de Edimburgo podem oferecer. Nove companhias teatrais levam suas obras para o Fringe em 2016 e outras seis participarão da Momentum International Delegate Programme. Esperamos que os relacionamentos de longo prazo e as parcerias existentes na Escócia, no Reino Unido e internacionalmente, que só poderiam ter sido construídas entre artistas e instituições ao longo dos cinco anos de intercâmbio, sobrevivam e até mesmo evoluam. Nem tudo está perdido, mas eu e minha colega da testa franzida sabemos que aquilo que aconteceu entre os 18.269 quilômetros que separam Thalia da Escócia reajustaram nossos vínculos e mudaram a forma como nossos países veem um ao outro. Também sabemos que tudo que aconteceu nasceu a partir daquele momento em 2014. O momento agora parece insustentável. Quatro semanas mais tarde, o prêmio da loteria nacional de Thalia se acumula em 40 milhões e reanima radicalmente a venda de entradas. A sorte do conselho das artes é quase milagrosamente restabelecida e a possibilidade de uma grande temporada de Thalia nos festivais de Edimburgo ressurgiu. O momento está de volta, dentro do orçamento.

Entre 2007 e 2015, Faith Liddell foi diretora da Festivals Edinburgh, a instituição criada pelos 12 maiores festivais de Edimburgo para dirigir seu desenvolvimento estratégico conjunto e trabalhar de forma colaborativa para assegurar que a cidade conserve sua condição de principal cidade dos festivais do mundo. Entre 2010 e 2015, ela e sua equipe trabalharam com todos os 12 festivais e com as agências e parceiros governamentais da Escócia e do Reino Unido para aprofundar e criar parcerias com artistas, produtores, instituições, agências de criação e de financiamento e governos em 15 países e em diversas redes. O objetivo era garantir que os festivais de Edimburgo – e, mais amplamente, o setor cultural escocês – fossem aprimorados e não debilitados, e que seu renome e seu internacionalismo se expandissem com o advento de dois dos mais importantes eventos esportivos do mundo – os Jogos Olímpicos de 2012 em Londres e os Jogos da Comunidade Britânica de 2014 em Glasgow –, realizados no mesmo país e ao mesmo tempo em que o pico da temporada de verão dos festivais de Edimburgo.

## NOTAS

1. N. do T.: Festival Alternativo de Artes de Edimburgo.
2. N. do T.: Festival Internacional do Livro de Edimburgo.
3. N. do T.: Festival Internacional de Edimburgo.
4. N. do T.: Festival de Jazz e Blues de Edimburgo.
5. N. do T.: Festival de Arte de Edimburgo.

6. N. do T.: Real Desfile Militar de Edimburgo.
7. N. do T.: "Momentum", a Programação para Representantes Internacionais da Edinburgh Festivals.
8. N. do T.: Cúpula Cultural de Edimburgo.
9. N. do T.: Congresso global de festivais alternativos.

# SILÊNCIO

GUS CASELY-HAYFORD

## O TAMBOR É O MAIS SIMPLES DOS INSTRUMENTOS MUSICAIS.

Simplesmente *sabemos* que, quando uma força abate-se sobre uma superfície ressonante, essa energia percussiva é transmitida através da atmosfera até impactar a membrana timpânica do ouvido médio. O efeito é imediato e pode ser completamente inebriante.

Embora o som do tambor seja talvez o componente mais simples de uma composição musical, quando arranjado em espaços de tempo pode ser o mais puro equivalente sonoro da sensação de existir. Nossos corpos precisam de ritmo. As batidas espelham as explosões dos músculos mais profundos do coração. Apreciamos sua imutabilidade, sua irredutibilidade, sua energia. Sabemos antever o surgimento de uma batida iminente, ansiamos pela sensação do impacto de um tom no ar e lamentamos a desintegração do som quando nos encontramos no vazio sonoro, tão especial, entre as batidas, enquanto um tom dá espaço a um silêncio momentâneo igualmente poderoso. É a mais básica das afirmações epistemológicas: por necessidade lógica, após a batida é preciso haver aquele espaço pelo qual a mesma pode existir; é preciso haver silêncio.

E o silêncio, em suas diversas formas criativas, é importante. Em tantos campos das artes, o silêncio é utilizado para evocar o que há de especial em nosso imaginário coletivo. Ernest Hemingway falou sobre a importância da omissão em sua produção literária, sobre como aquilo que escolheu sugerir por meio da ausência poderia ser tão tocante quanto o que foi explicitado. Em grande parte da música tradicional africana, a lacuna, o salto em uma batida ou o silêncio momentâneo podem ser significativos, não só como uma interrupção mecânica do som, mas devido ao que podem invocar de forma única para o ouvinte. Em muitas das mais célebres tradições percussivas africanas, o silêncio não é visto como um terreno sobre o qual o som é disposto; é um componente equivalente e ativo da composição como um todo. Aquilo que pode ser sugerido pela qualidade da quietude momentânea é profundamente considerado e altamente valorizado. Alguns percussionistas africanos levaram a ideia do silêncio ativo a um extraordinário patamar. Aprenderam a confabular com o silêncio e a interferência entre os diversos ritmos dos tambores para colaborar com esse alter-ritmo, a instigá-lo a deixar as sombras sonoras, manipulando e concentrando padrões de determinados sons. Muito embora nenhum percussionista controle esses

ritmos, diz-se que esse campo diferenciado da ressonância tem sua própria qualidade de dinamismo e responsividade. Foi chamado de *ritmo interno*, uma fantasmagórica presença musical que parece ser palpável dentro dos espaços musicais e dos silêncios. O mecanismo e a história do *ritmo interno* são um tanto misteriosos, mas a política desse silêncio está no âmago de significativos fenômenos culturais ligados à raça, à identidade e ao intercâmbio transatlântico.

O silêncio também foi aplicado como parte do armamento complexo do projeto imperial, como um elemento fundamental de um projeto de supressão e infantilização das pessoas de origem africana. Às vezes, o silêncio foi imposto – como quando a percussão, os espetáculos e o canto foram banidos e os instrumentos foram confiscados ou destruídos – e, às vezes, uma surdez muito seletiva foi adotada para ajudar a calar a voz da consciência colonial. No pior dos casos, encobria-se o que acontecia nas colônias para aniquilar os protestos e a dissidência, ocultar a oposição legítima e aplacar a culpa colonial. E a criatividade foi com frequência debilitada, a educação com frequência controlada estritamente, os tambores foram proibidos ou confiscados e outras formas de criatividade e expressão artística foram suprimidas. Isso deixou esses povos de fato sem voz, com suas histórias manchadas por meio da desinformação – e, o que talvez seja mais doloroso, a cultura material que fixava a narrativa foi com frequência destruída ou eliminada. Ainda hoje, nenhum país subsaariano tem coleções históricas de cultura material comparáveis aos vastos

conjuntos de objetos africanos confiscados ou dos quais alguém se apropriou, e que se encontram nos museus nacionais da França ou do Reino Unido; nenhum grupo étnico africano possui uma coleção de tecidos narrativos comparáveis aos armazenados em coleções particulares no exterior; e mais antiguidades africanas passam anualmente por leilões em países ocidentais do que as existentes nas mais



célebres coleções nativas. Uma raça foi emudecida, ativamente silenciada, e sua história, estilhaçada.

Quando, no século XVIII, os mais respeitados intelectuais europeus procuraram justificar a emergente expansão dos interesses europeus pela África, postularam-na como um programa para levar luz ao que, caso contrário, seria o vazio cultural africano. Enxergavam a consolidação da atuação europeia na África como parte de uma busca por culturas que fossem como as suas – desejavam encontrar construções, cultura material, convenções artísticas e feitos intelectuais semelhantes ou comparáveis aos feitos das culturas da Europa. Buscavam o que Immanuel Kant descreveu como corpos “arquitetônicos” do conhecimento, complexas superestruturas culturais com sua própria procedência intelectual.<sup>1</sup> Procuraram por tradições literárias como as que sustentavam as culturas clássicas europeias – mas, apesar disto, como Kant e muitos outros intelectuais do Iluminismo descreveram, simplesmente não conseguiram encontrá-las.<sup>2</sup> A respeito dos povos de origem africana, Hume observou que “jamais se encontrou um sequer que apresentasse grandeza nas artes ou nas ciências ou qualquer outra qualidade digna de elogio”.<sup>3</sup> Ele indicou que “a diferença entre essas duas raças de homens é verdadeiramente fundamental, e parece ser igualmente grande tanto em relação às capacidades mentais quanto à cor”.<sup>4</sup> Hegel concluiu que a África, “quanto mais atrás se volta na História, permaneceu – para todas as finalidades de vínculo com o restante do Mundo – encerrada; é a Terra do Ouro comprimida em si mesma, a terra da infância, que, jazendo além do dia da história consciente de si mesma, encontra-se envolvida pelo escuro manto da noite”.<sup>5</sup> Como muitos de seus contemporâneos, Hegel conjecturou que, enquanto a Europa emergia para a luz, o continente africano havia sido deixado por sua conta, encerrado em um estado de ausência de cultura que se assemelhava ao sombrio e distante passado europeu. Os europeus pioneiros olharam para a África e afirmaram que não encontraram nada além de um sombrio vazio. Esses homens, que definiram o Iluminismo, foram os que elaboraram suas hierarquias e categorias; esses intelectuais, que dispuseram o sistema de referência da moralidade e do Direito modernos e sua equivalente metafísica, olharam para a África, um continente muito populoso e culturalmente variado, e não viram nada. Isso fez com que o colonialismo e a imposição das normas culturais do Ocidente parecessem uma gentileza.

A difamação da narrativa negra foi tão eficaz que, no fim do século XX, quando o império britânico desmantelava-se, o poeta Derek Walcott, ganhador do Prêmio Nobel e uma das mentes mais perspicazes do Caribe, voltou-se saudosamente para sua herança africana e proclamou que não conseguia encontrá-la. Em seu grande poema *The Sea is History* [O mar é história], ele melancolicamente buscou seu passado africano. O poema inicia-se com uma



inesquecível e inegociável pergunta: “*Where is your tribal memory?*”<sup>6</sup> [“Onde estão suas lembranças tribais?”]. Ele então pergunta de forma igualmente inesquecível: “*where are your monuments, your battles, martyrs?*”<sup>7</sup> [“onde estão seus monumentos, suas batalhas, mártires?”]. Perguntas dolorosas e difíceis dirigidas aos africanos e àqueles de origem africana. A resposta de Walcott a esse pedido para que se localizassem as lembranças, a tradição e a herança material é dolorosamente precisa: onde estão minhas lembranças tribais? “*Sirs, In that gray vault. The Sea. The Sea Has locked them up. The Sea is history*”<sup>8</sup> [“Senhores, naquela câmara cinzenta. O mar. O mar as encerrou. O mar é história”]. Ele descreve a dor da perda absoluta de seu passado, enquanto a desolação da escravidão transatlântica arrasava culturas, tradições e memórias, deixando um vazio cultural. A essa desolação seguiu-se apenas a debilitação sistemática da cultura negra pelos regimes da colonização e das *plantations*. Portanto, “*onde estão suas lembranças tribais?*”. A pergunta, ou provocação irônica, poderia dar a entender não só que a história foi perdida, mas que, como a maioria dos célebres filósofos iluministas sugeriu, a história negra, a cultura negra nunca puderam de fato existir.

Mas a verdade é que as culturas africanas no Novo Mundo nunca foram silenciadas. As evidências sugerem que as histórias africanas e a cultura negra nunca foram irreversivelmente danificadas ou perdidas; sempre estiveram em evidência. Ainda que Hegel tenha escrito sobre aquela “escuridão”, escritores viajantes como Mungo Park exploraram a complexidade das culturas africanas, principalmente seus sistemas de percussão e de substituição das mensagens orais.<sup>9</sup> Os viajantes da era do Iluminismo europeu regularmente regressavam com provas de que os africanos investiram profundamente na manutenção de suas tradições culturais e intelectuais, e os etnógrafos já escreviam há muito a respeito das complexas linguagens percussivas e de como esses sons eram reproduzidos de diversas maneiras. Mungo Park foi o primeiro de muitos viajantes europeus a abrir caminho pela África Ocidental, registrando não só a escrita nativa, como também os sistemas de comunicação – das mudanças tonais das línguas Idoma, que podem ser projetadas a mais de um quilômetro de meio, aos pífanos dos Igbo e ao *bambole* e o *lobi*, flautas esféricas criadas para simular as frases dos tambores. Nas gerações seguintes, em expedições posteriores, um fluxo constante de europeus chegou para estudar o tambor, o xilofone e os sistemas de comunicação, vivendo algum tempo entre os Lobi e os Sisaala, no norte de Gana, e entre uma série de grupos étnicos de Burkina Fasso, Costa do Marfim, Mali e Guiné. Desses povos foram retirados muitos dos milhões de pessoas que fizeram a travessia do Atlântico rumo à escravidão. A ideia de que esses intelectuais europeus não conheciam ao menos algumas dessas culturas parece muito pouco verossímil e, se as conhecessem, o fato de terem escolhido minimizar ou ignorar suas realizações é imperdoável. Um fluxo

constante de trabalhos de pesquisa foi publicado ao longo dos séculos XVIII e XIX – um crescente conjunto de evidências que poderia ter contradito o pensamento racista do entorno. Meio século após Park, Trotter, um explorador da Inglaterra vitoriana, descreveu como os povos às margens do rio Níger “podiam comunicar-se [...] a grandes distâncias por meio do tambor de guerra existente em todas as aldeias [...] de modo que haja o anúncio do perigo muito antes de o inimigo poder atacá-los”.<sup>10</sup> Outros cinquenta anos depois, R. E. Dennet escreveu em 1881 que “nós, em Landana, ouvimos a respeito do naufrágio do vapor-correio ‘Ethiopia’, a 60 ou 70 milhas de distância, uma ou duas horas após o acontecimento em si em Luango, pelas mensagens dos tambores... A chamada língua dos tambores não se limita a poucas sentenças, mas, com um bom operador e um bom ouvinte, abrange tudo que um homem pode dizer”.<sup>11</sup> Ao longo do período mais intenso da expansão colonial, houve um conhecimento crescente a respeito da sofisticação das culturas africanas e seus sistemas de comunicação. Porém, para a maioria dos europeus, a África permanecia um espaço em branco no mapa, sobre o qual uma nova narrativa podia ser imposta. Os preconceitos estavam tão arraigados que qualquer prova, por mais definitiva que fosse, era ignorada – *era um “continente tábula rasa” de habitantes imaturos, que poderiam beneficiar-se, se tratados com mão forte.*

Essas práticas percussivas eram sólidas e resistentes, e eram adoradas. Cruzaram o Atlântico de diversas maneiras e sobreviveram de diversas maneiras. As tentativas de silenciar ou eliminar o uso dos tambores eram raramente bem-sucedidas. Controles persistentes e imposições sobre a música serviram apenas para transformar a prática de tocar tambores em algo político, o que carregou a percussão de uma energia especialmente romântica. A atividade percussiva não havia só sobrevivido às intervenções coloniais, à travessia do Atlântico e aos regimes das *plantations* – havia-se tornado um registro sonoro da persistência humana e um foco de resistência. Como campo cultural de transmutação, poucas áreas da prática criativa ganharam tamanha força política.

Este tambor é um dos mais antigos objetos afro-americanos remanescentes. Foi recolhido no início do século XVIII na colônia da Virgínia, hoje parte dos Estados Unidos da América. Foi adquirido em, ou ao redor de, 1735 por um médico irlandês, Hans Sloane, fundador do British Museum e proprietário de escravos. Hoje, forma parte do acervo do British Museum, naquela que talvez seja a maior instalação cultural do Iluminismo jamais criada. Uma coleção de mais de oito milhões de objetos reunidos para contar a história tão particular do Reino Unido em relação ao mundo. Este instrumento foi um dos primeiros objetos a serem identificados e absorvidos pela coleção. E, até mesmo quando estava sendo recolhido e incorporado ao British Museum, este tambor parece ter recebido histórias controversas. Hoje, os acadêmicos aceitam que se trata de um tambor akan, um objeto da África

Ocidental transportado através do Atlântico, que trilhou seu caminho até uma fazenda produtora de tabaco na Virgínia, onde se tornou propriedade de Hans Sloane, tornando-se assim um dos primeiros objetos de sua coleção. Mas havia outras versões a respeito de sua procedência: teria sido entalhado por um afro-americano escravizado, ou era em realidade uma réplica de um tambor akan ou, ainda, havia na verdade sido feito por um indígena americano.

O que indiscutivelmente pode-se dizer sobre ele é que se trata de um belo objeto – do tamanho aproximado do tronco de um humano adulto de grande estatura, suas superfícies externas de madeira foram entalhadas com uma decoração simples, simulando galões e faixas têxteis. Em seu contexto original entre os ashanti, teria feito parte de uma família de tambores e teria sido usado como o ponto central das cerimônias formais. Um especialista na comunicação por meio dos tambores poderia usá-lo para envolver o público em sons e exaltação. A identificação deste tambor na década de 1730 como um objeto de origem indígena americana, porém, está em total harmonia com outros iluministas europeus, que pensavam que a África tinha pouca ou nenhuma cultura – e assim, foi descrito como um “tambor dos índios americanos”. Essa identificação permaneceu indiscutida até 1906.

O ano de 1906 é importante. Foi quando Freud começou os trabalhos que resultariam nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, foi quando Einstein publicou seu primeiro trabalho acadêmico sobre a Relatividade e, nos Estados Unidos, Henry Ford convencia-se da possibilidade de fabricar um carro para o mercado de massas. Mas seriam visionários criativos os que começaram a mapear aquilo que as ramificações culturais dessas mudanças poderiam se tornar, ou como esses avanços tecnológicos se associariam a pensadores inovadores para propor um novo conjunto de aspirações existenciais que dessem o tom daquela época. Foi o ano em que Picasso começou a trabalhar em *Les demoiselles d'Avignon*, pintura que não era apenas outra solução para o enigma estético a respeito da luz e dos tons que vinha intrigando os artistas europeus por séculos; que não era um passo evolutivo que nos deixou mais



perto de entender o sutil mecanismo da tinta e da tela. *Les demoiselles d'Avignon* foi a descoberta de um novo objetivo estético, uma mudança de paradigma: deixar de tentar solucionar a física do visual e passar a tentar adaptar-se à sua metafísica; expressão criativa como as páginas rasgadas de um diário, e não poesia de métrica perfeita. Não era um retrato de *outras pessoas*, era um autorretrato de todos. E, para encontrar esse espírito da semelhança humana, Picasso voltou-se para a África para inspirar-se. Assim como Freud, Picasso enxergou nas tradições intelectuais africanas um entusiasmante conjunto de possibilidades e perspectivas a partir do qual ele – e nós – poderia aprender.

Ao longo do mesmo ano em que Picasso começou a pintar seu *Les demoiselles d'Avignon*, o músico afro-americano Scott Joplin compôs *A Quarrel in Ragtime*. Para os Estados Unidos da passagem do século XIX para o XX, aquele era um novo tipo de proposta musical, que não exigia de você silêncio nem pedia sua atenção. Era físico, arrebatava você, o desprovia de escolha e o atormentava com isso. Talvez por essa razão tenha ficado conhecida como “*ragtime*”<sup>12</sup> – ela simplesmente zombava de você até que você entregasse os pontos. Assim como grande parte da música do século XX, incluindo a brasileira, era em parte valsa e tinha as bandas marciais como ancestrais. Eliminava uma clave de sol de forma inovadora e provocante e, conforme o *ragtime* foi se tornando popular, Joplin foi dando à mão direita do pianista cada vez mais liberdade, tocando harmonias inovadoras, escarnecendo dos ritmos abafados e lentos que o século XIX reservava para a mão esquerda até submetê-los, forçando o gênero a seu limite até descobrir que o jazz espreitava por trás. Assim como a nova criatividade radical que emergia por todo o mundo, parecia dialogar com algo que simplesmente *já conhecíamos*. Talvez por coincidência, apoiava-se fortemente em técnicas musicais bem conhecidas na África, em que frases complexas eram construídas de ritmos múltiplos, em que se construíam camadas de batidas entrecruzadas, que se baseavam em técnicas de utilizar padrões rítmicos contrastantes dentro da mesma métrica. No intervalo – o vazio entre as batidas, onde convencionalmente poderia haver um respiro momentâneo – , Joplin vertia dissonância, desobediência, sexo, amor, ódio. Esse espaço seria seu terreno para a rebelião. No mesmo vazio em que Hegel não enxergou nada, ele propôs um novo projeto de vida. Joplin o chamava de “*quarrel*” (“discussão”), mas era mais do que isso: possuía uma totalidade grandiosa e *gestalt* acústica. Dava continuidade à tradição de celebrar o silêncio incômodo, silêncios dissonantes que crepitavam por entre o estúdio, repleto de tudo que agregava ira e significado. Mais tarde, catalisaria a obra inicial de Louis Armstrong, que, na gravação de *Struttin’ with some Barbecue* (1928), usou esse silêncio para invocar uma comovente energia. Joplin havia sido bem-sucedido ao construir uma nova dialética musical de textura inter-rítmica tão complexa

que o arranjo principal das batidas mal podia ser separado da estrutura de batidas secundária. Era totalmente revolucionário, mas, ainda assim, parecia sintetizar o momento. Assim, quando, uma década depois, rapazes compartilhavam cigarros na frente de batalha durante a I Guerra Mundial, era essa a música que assobiavam; quando de licença em Paris, eram os bares que tocavam be-bop e jazz que eles procuravam. Tinha não só plantado as sementes da música popular, como também inspiraria uma nova geração de promotores do desenvolvimento da música clássica. Era esse o reservatório de inspiração que levaria às explorações tonais e rítmicas de Stravinsky e a sua inovação no uso do silêncio, catalisando os inventos que desencadeariam a prática de Messiaen.

Talvez estimulado por um ambiente que contestava o pensamento tradicional, um curador etnográfico do British Museum decidiu olhar novamente para aquele antigo “tambor indígena americano” e, no fim de 1906, escreveu um breve adendo ao registro original do catálogo, questionando a proveniência do tambor e sugerindo que aquele belo objeto fosse de fato africano ou criado por alguém de origem africana. Foram precisos 70 anos e enormes avanços na dendrologia para confirmar que a estrutura principal do tambor havia sido esculpida em *cordia africana*, árvore nativa da África Ocidental. É e era um tambor africano e hoje podemos elaborar uma hipótese de como um tambor africano ocidental como aquele foi encontrado em uma fazenda colonial da Virgínia. É altamente provável que tenha ido para a América a bordo de um navio negreiro. Um escravizado estava proibido de ter qualquer posse. Assim, talvez tenha-se tornado um souvenir recolhido por um dos membros europeus da tripulação, ou talvez fosse propriedade de um africano independente e abastado em viagem ao Caribe ou à Europa. Pode ter sido usado como parte da aterradora prática de “fazer os escravos dançar” – uma tradição horrenda de exercícios forçados que ocorria no convés dos navios negreiros. Tudo isso são conjecturas, mas o que sabemos é que esse tambor e outros instrumentos musicais semelhantes cruzaram o Atlântico, assim como – o que talvez seja mais importante – as técnicas para construí-los e tocá-los.

A manutenção da arte de tocar o tambor e das tradições musicais representa uma comovente forma de resistência para os povos escravizados no continente americano, um investimento consciente na continuidade cultural diante da brutalidade, da escravidão e do colonialismo – o conhecimento para construir os instrumentos, a perpetuação da tradição musical, a manutenção das histórias africanas, a conservação da história e da cultura e a preservação dos vínculos materiais com a África tornaram-se fundamentais –, e, da *santería* ao candomblé, podemos ver os ricos resultados dos sacrifícios feitos para apegar-se às práticas culturais africanas. Eles confeccionaram os instrumentos musicais

do colonialismo, usaram tambores, pífanos e flautas, adotaram o ritmo marcial e, então, subverteram-no, romperam-no, torceram-no e reconstruíram-no, criando uma paisagem musical de intercâmbio e miscigenação. Assim como haviam sido na África, as convenções musicais eram uma poderosa força estimulante e unificadora.

Ao longo do tempo, muitos proprietários de fazendas e colônias começaram a ficar ansiosos em relação ao fato de que aquela música, principalmente a que era feita com tambores, poderia criar entre os escravizados um senso potencialmente perigoso de pertencimento a uma comunidade. Não os preocupava que os tambores desviassem a atenção da luta pela existência diária, mas sim que se tornasse o potencial detonador de um sentimento de dissidência e oposição. Ficou provado que estavam certos. Em 1739, na Carolina do Sul, os tambores foram o ingrediente decisivo para que a Revolta de Stono chegasse muito perto de derrubar os administradores da colônia. A maioria dos homens e mulheres que trabalhavam nas terras adjacentes ao rio Stono era de etnias do sudeste da África e compartilhava o conhecimento das linguagens do tambor e práticas culturais semelhantes. Após um período de contínuos abusos terríveis, essas comunidades simplesmente inflamaram-se e, no dia 10 de setembro de 1739, por meio do toque dos tambores, convocaram seus membros a pegar em armas. Quando os tambores cessaram e a poeira baixou, 40 afro-americanos e 20 euro-americanos haviam perdido suas vidas. Esta e outras rebeliões similares induziram a colônia da Carolina do Sul – e outras por todo o continente americano – a banir os tambores e a prática de tocá-los. Hans Sloane, o fundador do British Museum, que possuía fazendas de grande porte na Jamaica, descreveu posteriormente como os homens e mulheres africanos forçados a trabalhar em suas terras na ilha “Antes, [...] estavam autorizados a usar as trombetas à sua maneira e os tambores feitos de um pedaço de uma árvore oca, cobertos em uma extremidade com qualquer pele verde [...] Mas [...] isto estava incitando-os demais à rebelião e, assim, foram proibidos pelos costumes da ilha”.<sup>33</sup> O tambor havia sido declarado uma arma de guerra, um objeto a temer; sua música, suas mensagens, munição para a dissidência e a rebelião. A música havia-se tornado incendiária.

Os impactos da proibição e a difamação sistemática da música negra foram profundos. Tocar o tambor era perigoso. Ele foi ocasionalmente forçado à clandestinidade, foi deslegitimado, tornou-se comprometedor. Isso, porém, serviu apenas para dotá-lo de ainda mais importância. As tradições que sobreviveram à travessia do Atlântico, junto a novas convenções culturais híbridas, viram-se ainda mais vulneráveis e, compreensivelmente, tornaram-se ainda mais estimadas por isso. Mas, embora houvesse gente preparada para fazer qualquer coisa para proteger seu patrimônio cultural, as

brutais autoridades eram completamente inflexíveis no momento de fazer cumprir sua proibição aos tambores e de restringir as liberdades culturais. Entende-se como o poeta Derek Walcott olhou para o passado e sentiu que sua história havia sido sistematicamente eliminada por esses processos. Mas algo mais estava acontecendo: a música havia ganhado a latente condição de manifesto político. Parte da genialidade de Walcott esteve em identificar como a arqueologia da perda e da omissão havia-se tornado um fértil reservatório de inspiração em si mesma. A fúria antes silenciosa dessas culturas discretas havia encontrado uma válvula de escape unificadora, um mecanismo por meio do qual expressar e disseminar consciente e criativamente suas emoções. Entre a Diáspora, desencadeou-se um ritmo interior pan-africano, que reverberava tanto com uma dor histórica quanto com as possibilidades futuras. No decorrer do século XIX e nas vésperas da Guerra Civil americana esse silêncio, esse vazio foi gradualmente preenchido pela obra de novos visionários políticos. Eles procuraram construir novas alianças e vínculos, beber do radicalismo do Novo Mundo e reconectar os afro-americanos com sua história africana. Ao abraçar a exclusão cultural que tinha em comum, o lugar que compartilhava além das margens, carregado de pesar e raiva, essa geração identificou uma série de oportunidades para novas colaborações criativas. Seu legado foi profundo. No momento em que Picasso e Freud encantavam-se com a África, no momento em que Stravinsky deixou-se seduzir pela música de sua Diáspora, já haviam acontecido mudanças significativas no entorno, que estariam no centro das atenções à altura da I Guerra Mundial. Havia-se criado um dinamismo pan-africano, que, nas décadas seguintes, deu vazão a uma explosão de criatividade.

Basta ouvir com atenção os ritmos “nigerianos” de Fela Kuti para reconhecer o andamento e os sons que ele tomou emprestado do candomblé. Quando Gilberto Gil encontrou Kuti em Lagos, no Festival da Arte e da Cultura Negra, falou a respeito de sentir-se como uma árvore replantada; pôde imediatamente ver de onde os componentes da música brasileira haviam-se originado. Mais recentemente, basta escutar os trabalhos de novos sambistas como Marcos Suzano para ouvir, em seu uso da linha de baixo nigeriana, a utilização que ele faz da própria tradição iorubá de empregar os sons mais profundos para comunicar as verdades mais importantes. Essa fluidez geográfica e essa polinização cruzada, esses complexos empréstimos e a miscigenação por todo o espaço e a cultura significam que esses poços de cultura musical negra nunca se tornaram obsoletos, mas, sim, que se tornaram uma fonte de autoabastecimento, na qual outras tradições musicais inspiraram-se. O *afrobeat* está profundamente entrelaçado na música brasileira há gerações, ressurgindo hoje como uma grande influência no cenário afro-*groove* brasileiro. Faz parte de um diálogo de ideias que se

manteve em contraste com a histórica comercialização de corpos, criou uma força dinâmica que influenciou a música por todo o mundo. Nos anos 80, quando o funk carioca e, a seguir, o rap deixaram as favelas e propagaram-se entre a cultura dominante e começaram a ganhar credibilidade internacional, ambos encontraram fãs na Europa e nos Estados Unidos e tiveram um impacto sobre a África. Desde a virada do milênio, DJs como Luciano Oliveira, inspirado pelos *loops* das batidas eletrônicas do *Miami bass*, mais uma vez procuraram combiná-los às tradições musicais mais antigas, garimpando os ritmos e os tambores da capoeira, do maculelê e do candomblé. Estes são acúmulos da influência do *afrobeat* que, por sua vez, serviram de fonte para rappers como o americano Jay Z e para músicos africanos como D'banj e Ice Prince. São artistas separados por amplas distâncias geográficas, mas unidos pela raça, vinculados por pontos de ancoragem históricos comuns e um portfólio idêntico de temáticas: a pobreza, a dignidade humana, o orgulho racial, o sexo, a violência e a desigualdade social. Também estão unidos pelo tambor – todos celebram esse belo instrumento, complexo e simples, meio essencial para manutenção, em meio à Diáspora, dessa fundamental conexão emocional com a África.

Porém, foi no caldeirão cultural e étnico do continente americano, entre a efervescência das vicissitudes musicais, da miscigenação e das mudanças demográficas em que a luta pelo domínio cultural alastrou-se mais ferozmente, que esse instrumento africano encontrou força renovada. No ato de tocar o tambor, tornou-se possível uma espécie de resistência impraticável em outras áreas da vida. Foi no continente americano que a métrica do tambor e da flauta do sistema colonial foi desafiada e, com o tempo, superada pelos padrões de batidas africanos, quando a marcha militar, coberta por gritos e pelas canções dos trabalhadores negros, teve suas passadas extraídas e rompidas para ser redescoberta como o samba; e que o peculiar comedimento da orquestra europeia cedeu diante do rigor e da força do candomblé. No continente americano, quando quase toda a insurgência política avançou, uma barulhenta guerrilha revolucionária musical surgia da marginalidade para desafiar o status quo de forma tranquila, ainda que ruidosa. A arqueologia dessa música contém fragmentos de narrativas perdidas e suprimidas de muitas culturas atraídas pelo continente americano, mas cujo coração era feito de histórias que convergiam a um único lugar: a África. Essas batidas inspiraram as tradições musicais do século XIX por todo o Caribe, os Estados Unidos e grande parte da América do Sul e, então, serviram de base para a gestação do jazz e impulsionaram o desenvolvimento de algumas das composições clássicas mais inovadoras. Hoje, é a prole desses ritmos que continuamente recatalisa a música popular. É uma forma musical que se tornou universal e



tem de ser aceita como aquilo que temos de mais próximo a uma música folk internacional. E, em seu âmago, permanece um trauma latente não resolvido.

Há sem dúvida uma espécie muito particular de transmissão cultural que ocorre em períodos de desalojamento, instabilidade social e desterritorialização. Esse trauma característico é algo que Derek Walcott evocou de forma muito emotiva em *The Sea is History*. Talvez compreensivelmente, Walcott enxergava o Atlântico como um vazio que havia engolido todo seu passado. Embora esta seja uma imagem evocativa, também temos de aceitar que os escravizados e os colonizados lutaram tenaz e inexoravelmente para preservar o que podiam de sua herança cultural, para apreender um registro de suas próprias experiências. Pelas práticas que permanecem, sabemos que eles foram bem-sucedidos ao menos em parte. Lutaram por suas tradições de tocar o tambor por uma ampla gama de razões, talvez mais significativamente porque os tambores proporcionavam espaço e beleza e representavam uma tela sobre a qual a raiva, o pesar e a frustração poderiam ser eficazmente expressados. A permanente arqueologia sonora dessas tradições do tambor continua a ser uma profunda e emotiva fonte de assombro – batidas, ritmo e momentos de quietude continuam a evocar sentimentos tanto de tristeza quanto de alegria.

## NOTAS

1. Immanuel Kant, *The Critique of Pure Reason* [Crítica da razão]. Londres: Penguin, 2007, capítulo III.
2. Immanuel Kant, *Observations on the Feeling of the Beautiful and the Sublime* [Observações sobre o sentir do belo e do sublime], 1764.
3. Conforme citação de Immanuel Kant *Observations on the Feeling of the Beautiful and the Sublime*, 1764, 1997a, pp. 55-6.
4. Conforme citação de Immanuel Kant *Observations on the Feeling of the Beautiful and the Sublime*, 1764, 1997a, pp. 55-6.
5. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *The Philosophy of History* [A filosofia da História], Nova Iorque, 1956, p. 91.
6. <https://www.poets.org/poetsorg/poem/sea-history>
7. <https://www.poets.org/poetsorg/poem/sea-history>
8. <https://www.poets.org/poetsorg/poem/sea-history>
9. Mungo Park, *Travels in the Interior Districts of Africa: Performed Under the Direction and Patronage of the African Association, in the Years 1795, 1796, and 1797* [Viagens pelos distritos interiores da África: realizadas sob a direção e o patrocínio da Associação Africana nos anos de 1795, 1796 e 1797]. Londres, 1799.

10. Richard Edward Dennett, *At the Back of the Black Man's Mind* [No fundo da mente do homem negro], Londres, 1968, p. 71.
11. Allen, William, 1793-1864; Thomson, Thomas Richard Heywood, (coautor), *A narrative of the expedition sent by Her Majesty's government to the river Niger, in 1841. Under the command of Captain H. D. Trotter, R.N. By Captain William Allen, and T. R. H. Thomson. Pub. with the sanction of the Colonial office and the Admiralty* [Uma narrativa da expedição enviada pelo governo de Sua Majestade ao rio Níger em 1841. Sob o comando do capitão H. D. Trotter, da Real Marinha Britânica, pelo capitão William Allen e T. R. H. Thomson. Publicado com a autorização do escritório colonial e do almirantado]. Londres, 1848.
12. N. do T.: segundo o Dicionário Merriam-Webster de inglês, “rag” significa “rir de e fazer piadas com alguém”. O autor, assim, faz uma interpretação livre do termo “ragtime” como um equivalente a “hora da zombaria”.
13. Hans Sloane, *A Voyage to the Islands Madera, Barbados, Nievas, S. Christophers and Jamaica* [Uma viagem às ilhas de Madeira, Barbados, Neves, São Cristóvão e Jamaica]. 1707, xlviii-lix, lii.

# O OUTRO POSSÍVEL

HELOISA BUARQUE DE HOLLANDA

O tema, ou melhor, o paradigma teórico mais recorrente na vida dos estudiosos das políticas e das artes neste momento é o compartilhamento. Além da velha e resistente inter, multi, trans e pós-disciplinariedade, essa longa trajetória da erosão da compartimentação dos saberes disciplinares e fragilização de fronteiras radicaliza-se agora num modo de criação e produção diferenciados, chamados pelos nomes de *coworking*, *startups*, *cogestão*, *espaço makers*, a nova bandeira dos processos da produção cultural inovadora. A ideia principal aqui não é só baratear custos, mas, sobretudo, as possibilidades de conexões entre profissionais de diferentes competências, a mistura de projetos comerciais, empresariais, independentes, criadores. A eficácia das combinatórias de conhecimentos e metodologias, a criação de uma comunidade de interação vem tornando-se, cada vez mais, um critério de produtividade e inovação. Este movimento parece ter sido o efeito de dois segmentos recentes e impactantes: o segmento da economia criativa e o da tecnologia. Enfim, um novo mundo que sinaliza a urgência de novas estratégias e processos de criação e produção.

É interessante que Jean Lyotard já tenha previsto e anunciado, no seu livro, *A condição pós-moderna*,<sup>1</sup> de 1979, uma séria transformação em curso na noção de valor da criação artística ou da produção de conhecimento. Afirma Lyotard que a noção de "novo" havia perdido eficácia como critério de avaliação. Ao contrário, a criação pós-moderna se daria na *articulação* entre segmentos de discursos, entre linguagens artísticas ou científicas e daí seria definido seu valor e sua originalidade. Ou seja, há quase 40 anos atrás, Lyotard diagnosticava o valor inovador de troca entre discursos ou linguagens distintas, e, por conseguinte, da sintaxe como elemento produtivo por excelência.

Falando-se em sintaxe, articulação, compartilhamento etc., inevitavelmente fala-se também em diferença. Um termo quase caixa preta, de difícil definição, mas ao mesmo tempo urgente neste momento de crescentes e implacáveis xenofobias e intolerâncias. Neste quadro, torna-se crucial pensar e repensar como atuar e como perceber as infinitas implicações desta noção e de sua abordagem. Não me sinto capaz de, neste momento, propor modelos ou mesmo formas novas para lidar com esse velho problema que é o encontro, ou mesmo embate, com o outro.

A partir dessa fraqueza, me proponho aqui descrever minha própria experiência de uma intelectual, branca, de classe média, que perseguiu durante toda sua carreira profissional *a obsessão pelo outro*. Assim, falando

em primeira pessoa, sinto que tanto o papel do intelectual e do artista quanto o papel do ativista em relação ao confronto e/ou percepção da diferença, hoje, mais pensada como alteridade, tem uma longa trajetória.

Na realidade, a alteridade adquire relevância ontológica tardiamente, na filosofia moderna. Mas ganha sua centralidade definitiva na filosofia ligada ao pós-estruturalismo, agora tomando o “outro” como parte constituinte do “mesmo”. Esse ascenso da importância da alteridade me parece que se aplica com bastante evidência na revolução jovem dos anos 60, com o vendaval “sexo, drogas e rock & roll”. É o momento da já histórica revolução comportamental, o choque da chegada do homem à lua, a luta pelo direitos civis dos negros, a pílula anticoncepcional, Mary Quant e sua minissaia ou o imbatível tema dos efeitos mais amplos da liberação sexual.

Por sua vez, uma observação mais atenta pode perceber como o *ethos* libertário daquele momento parece responder mais diretamente a uma *outra* descoberta da época, mais impactante e mesmo desestruturante, e que pode iluminar todas as outras. Falo da surpreendente “descoberta do Outro”, fator decisivo nas formas de lutas e resistências culturais que desenharam a década de 60.

Neste caso é importante sublinhar o fato de que, desde o final dos anos 50, a Europa vinha assistindo a uma inédita sucessão de guerras de descolonização que alteraram de forma definitiva o perfil não apenas econômico, mas sobretudo cultural do chamado Primeiro Mundo. Resumindo a enorme agitação histórica do período 1950/60 temos: em 1956 a Independência da Tunísia e do Marrocos, em 1957 a Independência de Gana, em 1958 a Independência da Guiné francesa, em 1959 a da Guiné Portuguesa. Em 1959, Independência das colônias francesas ao sul do Saara. Em 1962, a Revolução da Argélia. Já na virada da década, assistimos o crescimento do nacionalismo na África Negra e uma sequência de insurreições: 1960, Guerra Civil no Congo. Só ano a ano de 1961, temos o assassinato de Lumumba, a agonia do Congo, o levante de Angola, o fim da guerra da Argélia, a retomada pela Índia de Diu e Goa, possessões portuguesas, a Independência da Rodésia do Sul e da África do Sul. Em 1962, a Independência de Trinidad-Tobago e a Independência da Argélia; em 1963, a Independência do Quênia e de Zanzibar; em 1964 a emblemática prisão de Nelson Mandela e a insurreição de Moçambique; em 1965, Independência da Rodésia, em 1967 a Guerra de Biafra na Nigéria e, finalmente, em 1968, o estopim da rebelião jovem que foi a Guerra do Vietnã, que durou sete longos anos.

Fiz questão de registrar exaustivamente essa sucessão de guerras e rebeliões de descolonização – (ainda que seja uma lista incompleta), porque julgo que esses acontecimentos, mais do que as revoluções comportamentais da década, são os que, na realidade, mais sinalizam a chegada convulsiva e os

desdobramentos futuros do que viria a ser conhecido mais tarde sob o logo “os anos 60”.

Insistindo em trazer o sentimento e a experiência dessa época, cito Sartre no prefácio a *Les damnés de la terre*,<sup>2</sup> a clássica obra de Frantz Fanon sobre a luta e a dialética da relação senhor/escravo. Escreve Sartre:

*Há não muito tempo, a terra tinha dois bilhões de habitantes: quinhentos milhões de homens e um bilhão e quinhentos milhões de nativos. Os primeiros tinham a palavra, os outros simplesmente a usavam (...)*

Portanto, os anos 60 foram o momento em que todos esses “nativos” tornaram-se seres humanos. Essa, sim, uma autêntica revolução de repercussão política, tanto na políticas externas das metrópoles quanto nas políticas internas das diversas sociedades nacionais. Ou seja, as guerras de descolonização, naquele momento, definiram tanto mudanças significativas no que diz respeito aos súditos externos – ou os “nativos”, habitantes das ex-colônias – quanto em relação aos súditos internos, os “outros” dos países imperiais – negros, mulheres e minorias. Foi a essa luta que os jovens rebeldes de 1960 /68 se agregaram com paixão e imaginação.

Nesse panorama, no qual as artes e os demais segmentos culturais responderam com força e espanto às novas vozes que surgiam no cenário, os intelectuais e artistas encontraram seu lugar numa espécie de militância apaixonada e imaginativa, abrindo espaço para a manifestação das antigas alteridades que agora surgiam como os novos sujeitos políticos. A luta dos negros pelos direitos civis foi decisiva e talvez a mais impactante, seguida pelo movimento feminista, que eclode nesse momento reclamando direitos libertários já bem distantes das demandas das sufragistas dos anos 1920. Simultaneamente, e de maneira curiosa, o jovem se institui como sujeito político independente de suas origens de classe, étnicas e religiosas, o que surpreendeu as análises históricas e políticas, ainda baseadas na noção de classes sociais.

Este me parece ter sido o momento no qual explode (ou implode) a consciência do outro na produção cultural e todas as consequências trazidas por este forte impacto.

No Brasil, no quadro da política populista-revolucionária de Jango Goulart, a relação com o “outro”, tomou a forma de forte de apoio aos sindicatos e às ligas camponesas, além de um trabalho direto e pedagógico de conscientização com os habitantes das favelas ou de regiões de baixa renda.

Após o golpe militar que depôs Jango, sob a mão forte da ditadura militar, esse “outro” foi configurado na figura generalizada do “pobre”, uma

vez que os movimentos de minoria não tiveram o mesmo espaço e florescimento dos demais países em sistemas democráticos. Naquele momento, entre nós, o intelectual falava com segurança *sobre* e *pelo* povo, ou o “outro”, com convicção de sua legitimidade representativa, e com sentimentos de satisfação e orgulho.

Eu disse no início que me permitiria, emergencialmente, falar em primeira pessoa sobre este longo caminho político e cultural dos encontros com a “alteridade”, na medida em que minha vida profissional é profundamente enredada com a dificuldade da percepção e do lidar com as diferenças, com a escuta do outro, com o encontro cultural e, sobretudo, com a procura de um lugar de fala e de troca que experimento, assustada, cada vez mais ciente de sua complexidade.

Mesmo com o redirecionamento necessário do protagonismo das minorias, os anos 60-70 no Brasil começam a se sensibilizar com aquilo que ganhou o nome de alteridade e foi se consolidando politicamente nas décadas seguintes.

Assim, a partir dos anos 1980, durante a distensão política, a posição relacional de fala e ação dos artistas e intelectuais muda de lugar e de função.

Foi o momento dos ativismos juntos às minorias dos anos 80, levados principalmente pelas ONGS ou pelo terceiro setor, que cumpriam com certo sucesso o papel de negociadores entre o estado e os novos movimentos sociais, que então se consolidavam à sombra das utopias multiculturais pós-modernas.

Mesmo reconhecendo os limites do multiculturalismo e, sobretudo, de uma possível democracia radical, no sentido de Ernesto Laclau,<sup>3</sup> os intelectuais nos anos 80 atuavam – e obtinham alguns resultados positivos – como tradutores culturais com o objetivo de reequilibrar alguns pontos de força então em franco curto-circuito no campo político-cultural.

Essa longa conversa me pareceu importante para registrar, ainda que no quadro limitado da minha experiência profissional, os sucessos e percalços do caminho em direção ao outro e os vários formatos experimentados a partir dos anos 1960, de articulação e colaboração entre linguagens e sujeitos distintos.

Posto isso, fecho essa cena e volto ao começo desta fala, de forma tão abrupta quanto foram as mudanças radicais que se anunciaram na virada do século XXI.

O século XX terminou em grande estilo, trazendo duas novidades que deixariam para trás qualquer sinal de solução de continuidade da, digamos, descoberta do “outro” dos anos 60.

Me refiro à emergência da vozes das periferias, especialmente, através de um ativismo cultural pró ativo, autossuficiente, que mostra uma inequívoca

força política e cultural autônoma, e ao impacto decisivo das tecnologias digitais e da natureza rizomática e incontrolável das mídias sociais.

O que fazer diante dessas duas variáveis que, de certa forma, recolocam para o artista e para o intelectual uma segunda descoberta do “outro”, não menos desconcertante do que aquela a que me referi como o motor da rebelião jovem dos anos 60? A grande diferença é que esse novo “outro” surge com uma razoável autonomia e vem das bordas metropolitanas, bem mais próximo e familiar do que os “nativos” das guerras de descolonização.

Por outro lado, a segunda grande novidade, a cultura da web, potencializa-se de forma inédita para um público extenso, que cobre as diversas classes sociais, incluindo-se aqui os segmentos das minorias raciais e sexuais, permitindo e estimulando a criação de redes de mobilização, empoderamento e visibilidade, além de promover o acesso também inédito à informação, à diferentes culturas, horizontes, ideologias.

Na mesma chave, o universo digital e suas redes apontam novas formas de conexão entre diferenças, saberes e modos de produção e estimulam a interação em inúmeros formatos, como os chats, o Facebook, o Instagram, o Twitter ou os blogs, entre outros.

É neste contexto que surgem as noções e as práticas conhecidas como Conhecimento Compartilhado, Inteligência Coletiva (Pierre Lévy),<sup>4</sup> Sabedoria das Multidões (James Surowiecki),<sup>5</sup> Inteligência Simbiótica (Norman Lee Johnson).<sup>6</sup>

O que consolida uma Inteligência Coletiva, segundo Lévy, não é *a posse do conhecimento* – que é relativamente estática, mas o *processo social de aquisição do conhecimento* – que é dinâmico e participativo –, testando e reafirmando os laços sociais. Seria uma nova forma de pensamento sustentável e uma espécie de democracia em tempo real, pelas possibilidades de interação livre entre os pares (dando-se, é claro, o devido desconto para o atraente otimismo de Lévy). Finalmente, afirma, em grande estilo, que a inteligência se expressa, principalmente, na capacidade de reconhecer o outro.

Volto, mais uma vez, de forma abrupta, para a trajetória do meu DNA 1960, a esta altura já bastante corrompido.

Considerando o impacto, tanto das interações e dos novos modelos de criação e produção no ciberespaço quanto da força e constante expansão das estratégias políticas e artísticas vindas das periferias que, nestas duas últimas décadas, vêm mostrando um potencial explosivo, criei um laboratório na Universidade com artistas, lideranças, ativistas e produtores culturais das periferias.

Me interessava particularmente a questão das possibilidades da tradução cultural e da produção compartilhada de conhecimento dentro da academia, onde está localizado meu campo de trabalho.

Criamos, em 2009, no Programa Avançado de Cultura Contemporânea, em parceria com a Agência de Inovação, ambos da UFRJ, um laboratório de Tecnologias Sociais, chamado Universidade da Quebradas. A missão deste Laboratório foi a de articular professores, pesquisadores e alunos da Universidade com os intelectuais, artistas, ativistas e produtores culturais já com um trabalho relativamente consolidado, e experimentar formas de produção de conhecimento compartilhada. Inicialmente, fizemos um piloto com dez artistas convidados e professores de várias origens institucionais. Esse piloto nos deu a noção da dificuldade do projeto, na medida em que a desierarquização dos saberes, na realidade, colocava mais problemas do que supusemos na idealização do projeto. Esta minha primeira grande ingenuidade.

O conceito metodológico inicial que utilizamos neste piloto foi o do conceito de *ecologia de saberes*, desenvolvido, ainda que de maneiras diferentes, por Felix Guattari<sup>7</sup> e Boaventura de Souza Santos.<sup>8</sup> Por *ecologia de saberes* estes autores entendem uma quebra significativa no equilíbrio sistêmico entre as diversas formas de saberes vernaculares e acadêmicos, (científicos e técnicos) e a longa trajetória histórica de silenciamento de certos saberes não formais por outras formas dominantes de conhecimento. Para restabelecer este equilíbrio, trabalhamos baseados na *troca de conhecimentos*, com vistas a uma *produção compartilhada de conhecimento*. Nossa meta foi baseada em outro conceito não menos estimulante, que é a noção de *reconhecimento*, tal como desenvolvida por Axel Honneth.<sup>9</sup> Reconhecimento, para Honneth, é identificado como um conflito democrático por meio do qual indivíduos/grupos conquistam autoconfiança (esfera do amor), autorrespeito (esfera do direito) e autoestima (esfera da solidariedade). Por sua vez, o reconhecimento através do conflito (ou da negociação) democrático é aquele que amplia a integração e o reconhecimento da diversidade no conjunto da sociedade, alterando definitivamente o próprio padrão de socialização. Era mais ou menos essa procura de reconhecimentos que movimentos culturais como hip hop experimentavam, através da busca de visibilidade e clara articulação política em suas atitudes proativas e de denúncia.

Assim, oferecemos aulas expositivas com o currículo de humanidades em nível de graduação, associadas ao que chamamos de

- *território das quebradas*: seminários oferecidos pelos quebradeiros sobre a estética da periferia, a história das comunidades a que pertencem e os paradigmas de conhecimento utilizados nas culturas das favelas e periferias;
- *território do encontro*: espaço de compartilhamento de projetos pessoais e de estabelecimento de trabalhos colaborativos.



Essa *troca* estabeleceu uma dinâmica pedagógica bastante particular, que pretendia abrir horizontes para novas formas de produção de conhecimento menos especializados e mais produtos de articulações culturais inovadoras.

A proposta que nos fizemos é tão desafiante e complexa que não me sinto confortável em relatar aqui resultados. O resultado que poderia ser mencionado até agora é a riqueza deste processo. Não cabe aqui fazer a história detalhada destes oito anos da experiência na Universidade das Quebradas, onde as dificuldades e as barreiras que surgiram são bem mais estimulantes do que seus possíveis acertos.

O encontro de saberes de pesos e níveis de legitimação diferenciados traz, de início, medo e perplexidade. As diferenças tornam-se mais contrastadas e o não reconhecimento deste percalço é fatal. Os repertórios acadêmicos diante do saber vernacular ou popular comportam-se mal. Ou os atores acadêmicos facilitam seu conhecimento subestimando a capacidade de escuta dos atores periféricos, ou supervalorizam a produção das periferias, considerada mais forte porque vem da “experiência verdadeira”, frente a uma possível carência de informação ou conhecimento empírico dos processos expressos na produção científica *latu sensu*. Por outro lado, os atores das periferias se intimidam, de forma surpreendente e mesmo inesperada, ao se conectar com este novo território.

Difícil evitar armadilhas. A tradução cultural é falha em ambos os casos. O compromisso com o exercício de uma escuta forte parece uma saída razoável.

Depois da avaliação do projeto piloto, colocamos a mão na massa com certos cuidados importantes. Em primeiro lugar, formatamos um edital no modelo acadêmico no qual os candidatos devem apresentar sua produção ou portfólios em material impresso, CDs ou vídeos. Este item é avaliado com rigor para que os incluídos no projeto possam se constituir em interlocutores fortes nos processos de troca, além de iniciar um rito de passagem de entrada numa torre de marfim. Não levamos em consideração nenhuma forma de titulação nem escolaridade, apenas o potencial de interlocução dos candidatos. O que já é mais difícil do que parece. Houve tantas avaliações precárias sobre esse dito potencial que, a partir do segundo ano, a banca de seleção foi formada por professores e ex-quebradeiros na mesma proporção. A observação da eficácia da escolha entre pares foi tal que, a partir da quarta edição, essa seleção foi totalmente feita por ex-participantes da UQ. Aqui já fica claro que a expectativa que tínhamos em relação aos selecionados evidenciava critérios sutilmente ineficazes, na medida em que torna-se quase inevitável a romantização dos saberes e performances populares.

Outra dificuldade inicial foi o tempo de conquista de autoestima ou reconhecimento nos momentos iniciais do “curso”. Era evidente a dificuldade

dos quebradeiras de se situarem no novo espaço acadêmico que lhes foi reservado, exatamente para promover um deslocamento de cenário e ativar as consequências simbólicas desse deslocamento. Percebemos que a “adaptação” ocorria apenas a partir do segundo mês de atividades, o que é muito. Colocamos o problema em discussão, e então foi criado um evento inicial próximo ao “batismo” religioso e diametralmente diverso da semana de calouros acadêmica, que põe à prova a resistência psicológica dos novos alunos com ações muitas vezes agressivas. No nosso caso instituímos a *chegança*, ritual para mim desconhecido, mas importante em algumas culturas tradicionais. Construimos, em conjunto, a nossa versão da *chegança* que tornou-se uma recepção dos novatos pelos antigos participantes, seguida de troca de impressões, ganhos e temores e um lanche farto e belo compartilhado. Essa estratégia funcionou 100%, e as atividades iniciais do projeto correram de forma mais rápida e fluida.

Do ponto de vista do conteúdo, o programa da primeira turma lecionada foi pensado no sentido de aumentar o repertório dos envolvidos em ambos os lados. Os temas das palestras cobriria com diferentes disciplinas, como filosofia, história da arte, literatura, teatro etc., um panorama amplo, desde o período clássico greco-romano até o modernismo. Ofereceríamos palestras de professores altamente qualificados e, no caminho inverso, os quebradeiras organizariam palestras, seminários ou ações para expor a um público acadêmico questões sociais e culturais contemporâneas, no já mencionado *território das quebradas*. Foi uma alegria. Zero de conflito e um evidente aumento de repertórios lado a lado. Mas num balanço final conjunto, percebemos que a troca foi claramente assimétrica. Que não conseguimos articular os saberes efetivamente, nem produzir formas novas de conhecimento, missão assumida da Universidade das Quebradas. Quanto aos quebradeiras, percebemos que a meta de sua participação era rejeitar a identificação de sua produção com as noções vigentes de exclusão e carência, com a qual definitivamente não mais se identificavam, e colocar a periferia no lugar do contemporâneo, como bem expressa Marcus Faustini.<sup>10</sup>

Nos períodos seguintes, tentamos “realinhar” nossas ações, modificando, anualmente, o eixo do programa, assim como experimentando diferentes formas de troca, e mesmo de encontro, nas quais a escuta fosse priorizada. Esse realinhamento foi feito com base em questionários semanais de sugestões e críticas dos participantes sobre o programa e os processos de relacionamento. É ironicamente importante lembrar que os questionários circularam entre os quebradeiras, sua queixas e demandas, mas nunca o questionário foi aplicado nos professores ou membros da equipe. As recaídas hierarquizantes foram contínuas e viciosas.

A assimetria continuava, não foi resolvida. Sublinho que não estou me referindo à assimetria entre os saberes, o que seria ingênuo, mas à hierarquia na distribuição dos espaços e pesos de fala e de escuta.

Não devo aqui relatar todos os percalços e limites dessa experiência, o que pretendo fazer, um pouco mais adiante, quando se configurar uma certa consolidação do projeto.

Por agora, posso dizer que quando passamos a tematizar a questão da *troca em si* conseguimos um aquecimento na própria natureza das trocas e confrontos. Um fator muito importante identificado nas discussões foi a função central do *afeto*, provavelmente devida a uma visível “cumplicidade de causa” entre as partes envolvidas no projeto, bem como o a ampliação espontânea do compromisso com o que Charles Siqueira chamou, em evento de inauguração, de ING (Indivíduo Não Governamental) ou seja, aquele que assume a responsabilidade de devolver socialmente o capital adquirido na UQ. Outra observação importante é a de que, ainda que ligadas pelo afeto, é importante assumir e apostar nas diferenças e pesos dos saberes, bem como na desigualdades sociais. O reconhecimento das diferenças leva necessariamente à explicitação de conflitos surpreendentemente produtivos e, indo mais além, percebemos que o *locus* ideal para nossa intervenção seria no interior da tensão entre desigualdades e diversidade.

Outro ganho significativo foi o uso do site ([www.universidadedasquebradas.pacc.ufrj.br](http://www.universidadedasquebradas.pacc.ufrj.br)) e das mídias sociais. Em primeiro lugar, a chance de estabelecer uma relação direta com os participantes atuais e antigos da Universidade das Quebradas, formando redes participativas e produtivas. Curiosamente, ficou claro, ao longo da nossa experiência, que a própria natureza das conexões à distância favorece a intensificação e a rapidez das articulações. A participação em comunidades na web é bem mais personalizada e mobilizante do que a participação presencial dos envolvidos. Neste sentido, a ênfase dada na atuação nas mídias digitais mostrou seu forte potencial de ampliar as práticas de trocas, através de redes e cartografias culturais (com base no *Google Maps*) que amplifiquem a visibilidade e o reconhecimento dos territórios de origem dos participantes. Não é a toa que os estudiosos das formas de compartilhamento focam suas pesquisas na web, onde as diferenças parecem se tornar mais flexíveis e, portanto, mais passíveis de interlocução no diapasão da igualdade.

Um último ponto que eu gostaria de observar, entre os tantos que estou, lamentavelmente, deletando, são os diferentes graus de dificuldade de reconhecimento do outro e, portanto, de produção compartilhada, nos diferentes campos de criação. Percebo, hoje, uma clara tendência na

literatura de autoria flexibilizada na poesia e mesmo na prosa de ficção, na possibilidade de parcerias entre linguagens e territórios nas artes visuais, como prova o projeto *Rio Occupation London*, por ocasião das Olimpíadas de Londres, e, em larga escala, nos produtos advindos da lógica colaborativa dos *coworkings* e dos *makers*.

Entretanto, ficou também claro nessa experiência das Quebradas o quanto a área da produção de conhecimento ainda é visceralmente regida pela ideia de propriedade intelectual, além da evidência de que o campo intelectual é bastante reativo no que diz respeito aos saberes informais enquanto valor de troca. Talvez seja essa a maior dificuldade e também o maior encantamento dos problemas que teremos que enfrentar agora na arena universitária.

Chegaremos lá?

## NOTAS

1. LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Lisboa: Gradiva, 1989.
2. FANON. Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris: Ed Maspero, 1961.
3. LACLAU, Ernesto. *Emancipação e diferença*. RJ: EDUERJ, 2010.
4. LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: 34, 1999.  
\_\_\_\_\_. *As tecnologias da inteligência*. São Paulo: Editora 34, 2006.
5. SUROWIECKI James. *The Wisdom of Crowds*. Anchor Books, 2015.
6. JOHNSON, Norman Lee. *The symbiotic Intelligence and the internet: a deep overview*. Los Alamos reports: LA-UR 97-1200.
7. GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Ed. Papirus: SO, 2002.
8. SOUZA SANTOS, Boaventura. *O Fórum Social Mundial: manual de uso*. Porto: Afrontamento, 2005.
9. HONNETH, Alex. "Barbarizações do conflito social. Lutas por reconhecimento no início do século XXI". *Civitas*. POA, v. 14, nº 1, pp. 154-176, jan-abr 2014.  
\_\_\_\_\_. "O eu no nós: reconhecimentos como força motriz de grupos." *Sociologias*. POA, ano 15, nº 33, maio-agosto 2013, pp. 56-80.
10. COSTA, Eliane. Entrevista com Marcus Vinicius Faustini. Revista *Z Cultural*, dossiê "Territorialidades contemporâneas". PACC/UFRJ, ano XI, nº 1, jan-jul 2016.

# AS COISAS PENSAM EM NÓS

LUIZ EDUARDO SOARES

## TRADUÇÃO, FESTA, MOVIMENTO SOCIAL E ARTE<sup>1</sup>

### I. Tradução e a desnaturalização da linguagem

Os camponeses cuja história pesquisei nos anos 1970, na Amazônia Legal, estado do Maranhão, não sabiam que havia várias línguas no mundo e, quando descobriram, ficaram perplexos (Soares, 1981). Assombraram-se mais ainda quando expliquei que nossa língua também é incompreensível para os outros. Que nós sejamos ignorantes diante da riqueza do mundo, tudo bem, somos capazes de aceitar nosso lugar, de suportar nossa fragilidade. Mas que alguém não entenda o que nós falamos, isso já é demais, ultrapassa todos os limites. É um absurdo inadmissível, está além da compreensão.

Eles pensam que o sentido do que dizem é transparente. A prova é a própria fala. Afinal, cada um entende o que diz, e os outros membros de nossa comunidade dão sinais de que também entendem, porque respondem e agem de acordo com o sentido comunicado. Acontece que, se alguém não consegue compreender o que falamos, é porque a transparência só funciona para nós, para nossa comunidade, o que quer que isso signifique. É como se eles estivessem descobrindo a pluralidade dos mundos. Há mundos que não vemos, porque são invisíveis para nós. Esse fato para eles é óbvio e não perturba. Só que esses outros mundos, para eles perfeitamente aceitáveis, são frequentados por espíritos, não por seres humanos de carne e osso. O incrível, inverossímil, fabuloso é descobrir que existem outros mundos povoados por seres humanos, que a qualquer momento podem se encontrar conosco, como os espíritos, mas sob condições muito especiais: nós os vemos, eles nos veem, mas não os entendemos, nem eles a nós.

Parece alguma coisa trivial, mas não é.

E tem a história da água. O exemplo que um membro do grupo trouxe sempre me pareceu significativo. Ele me perguntou: “quer dizer que se um cristão passar em minha porta e pedir um copo d’água, não vou dar, porque não vou entender?”.

Se o diálogo universal estiver prejudicado, as relações entre as pessoas vão sofrer, a tal ponto que será sacrificado até mesmo o gesto mais elementar de compaixão e hospitalidade. Cristão para eles recobria o universo dos humanos.

Atenção, aqui, para o uso da categoria cristão como sinônimo de humanidade. Talvez seja esta suposição que fique abalada com a multiplicidade das línguas, com o fim da transparência de todos diante de todos. A unidade deixa de existir. A grande unidade do mundo e dos humanos, cuja imagem talvez seja parte fundamental desse próprio mundo. A unidade desaparece. Os fundamentos que mantêm a integridade do universo estão ameaçados.

Para exorcizar esta ameaça, o povo de Bom Jesus recorria a um dispositivo muito interessante: o investimento ritualizado em uma categoria não discursiva, como se seu desejo oculto e inconsciente fosse aniquilar qualquer risco de desestabilização dos pilares de sua identidade social e política: o *mastro* festeiro, garantia de unidade do grupo e do mundo. É tudo isso prescindindo das palavras, essas traiçoeiras armadilhas que nos deixam a um passo da desnaturalização do que somos, percebemos e acreditamos.

## II. O mastro: festa camponesa na Amazônia e resistência política<sup>2</sup>

Bom Jesus, em 1978, era uma comunidade camponesa formada por aproximadamente cinco mil negros, herdeiros de escravos, que se mantinham unidos e resistiam com sucesso ao processo de subordinação político-econômico dos trabalhadores rurais. Por isso, o grupo constituía um caso atípico numa região marcada pela expropriação das terras, promovida, com violência, por grileiros e latifundiários. A cultura, a afirmação étnica e a formação da identidade especificamente política (ainda que referida à luta pela terra comum e por autonomia no trabalho) eram peças-chave para a compreensão da singularidade histórica do grupo. Os pontos altos da vida cultural eram as festas. Um dos “festejos” mais aguardados, na comunidade de Bom Jesus, é a “busca do mastro”, que ocorre no dia 15 de dezembro – a partir deste ponto passo a empregar os verbos no presente. Todo ano, por um processo em que concorrem disposição pessoal e anuência coletiva, um membro idoso do grupo assume o papel respeitável e ambicionado de “dono do mastro”.

O mastro é o marco de um ciclo de festividades, cujo ápice é o Natal e a conclusão, a “festa de reis”, dia 6 de janeiro. É o marco, o símbolo, e sua fixação no centro do povoado dá início à cadeia de preparativos, já vividos como pequenas festas.

Nas semanas que antecedem o esperado 15 de dezembro, o “dono” procura, nas matas internas a Bom Jesus, um “pau”, isto é, um tronco em condições propícias. Basicamente ele deve ser alto, razoavelmente retilíneo, não muito pesado e o mais liso possível, quer dizer, com poucos e finos galhos, obstáculos desagradáveis e trabalhosos à sua preparação. Aí começa a argúcia do “dono”. Uma vez escolhido o mastro, ele fará segredo do engenho de sua arte ou do sucesso de sua missão.

O dia 15 amanhece com fogos anunciando o ponto de partida rumo ao Natal e, imediatamente, o início dos festejos comunitários nomeados “busca do mastro”.<sup>1</sup> Depois de cumpridas as tarefas cotidianas, mais ou menos às 16 horas e 30 minutos, reúnem-se na casa do “dono” todos os interessados em participar da expedição. Bebem cachaça, cantam, contam histórias jocosas, piadas, falam obscenidades, brincam uns com os outros. Munem-se de instrumentos de trabalho, de uma garrafa (uma única garrafa serve a todos) de cachaça e saem em direção ao local indicado pelo “dono”. Na saída do povoado uma mulher passa a integrar a equipe, até aqui exclusivamente masculina. Ela carrega uma bandeira que estampa a imagem de São Benedito e acompanha os homens silenciosa e aparentemente indiferente. Muitos saem de suas casas para assistir à partida saudada com o espoucar de fogos, enquanto os retardatários ainda chegam da roça.

Todo o percurso é marcado por manifestações jocosas de alegria, irreverência recíproca, goles à garrafa conduzida pelo “dono”, cantos, brincadeiras corporais, mimetização de brigas e confraternizações regadas a cachaça e júbilo. É um clima intenso de exaltação lúdica, vivido com feliz excitação.

Desde a saída do povoado de Bom Jesus – o “dono do mastro” é sempre de Bom Jesus – até o fim da festa, em pleno centro do povoado, o pesquisador experimentou, pela primeira vez em seu período de convívio com o grupo, a neutralização de sua presença, a diluição de sua identidade.

Alguns quilômetros adiante, em plena mata, relativamente densa, o “dono” desfaz a expectativa e apresenta com orgulho seu achado. Espraiam-se expressões de aprovação e, sempre com o espírito embriagado, de ludicidade agressiva e carinhosa – na impressão do pesquisador –, inicia-se a empresa de corte e polimento do “mastro”, contando com o entusiasmo e a dedicação coletivos. Em cerca de trinta ou quarenta minutos a tarefa está concluída e forma-se uma fila indiana, isto é, os homens dispõem-se numa fila reta para que todos possam compartilhar a responsabilidade pelo transporte do tronco, que se estende, assim, sobre os ombros de uns quinze homens, substituídos pelos outros, mais ou menos dez, periodicamente. Na saída da mata reencontra-se a mulher com a bandeira, que não havia penetrado na teia escura das árvores.

A volta repete a situação da ida, com a diferença apenas de grau de ousadia nas brincadeiras e na intensidade de emoções investidas. A bebida, o ritmo crescente dos cantos e das imputações jocosas, compatibilizam-se com as diversas etapas da missão. Há uma sincronização entre nível de intensidade em que é vivida a experiência e momento do ritual, num sentido contínuo e progressivo.

A posição da mulher se distinguia da do pesquisador somente pelo fato de ela portar um elemento pertinente ao sistema e assumir, por isso, uma função

codificada. De resto, seu comportamento distante e imperturbável, respondendo na mesma moeda à indiferença com que era tratada – o que se refletia na liberdade total de vocabulário e ação, não costumeira diante de mulheres –, era equivalente ao do pesquisador, por ter sido esquecido como tal, e por não se sentir em condições de participar como se fosse um membro do grupo.

Quando a expedição se aproxima do povoado, ouvem-se fogos e os sons provocados pela agitação do carnaval que aguarda o “mastro”. Aglomerações das famílias esperam a turma precedida pela bandeira de São Benedito. Recebem-na e cercam-na em sua trajetória interna ao povoado, pontuada pela visita a todas as casas, uma a uma, a começar pela venda. Todos estancam ante a porta dianteira de cada residência, cantando e brincando, esforçando-se por conquistar uma pontinha que seja do “mastro”. O “dono” do mastro o introduz pela porta, auxiliado pelos transportadores, e repousa sua parte superior e mais pontiaguda sobre um banco de madeira disposto pelo “dono da casa” na sala, de modo a acolher o insigne objeto visitante. Pede, a seguir, o “dono do mastro”, em conjunto com o coro livre de vozes alegres, ao anfitrião momentâneo uma contribuição no valor de cinco cruzeiros – valor de dezembro de 1978 (cerca de 25 cents ou  $\frac{1}{4}$  de dólar –, destinada à compra de cachaça, que será primeiro parcialmente consumida e depois amarrada ao topo do tronco. O comportamento invariavelmente reproduzido pelo doador-anfitrião é de vergonha, constrangimento, mesclado a um tom farsesco e correspondente ao clima geral em que o “dono da casa”, centro provisório do drama, manifesta impressões de que está honrado e explorado, e pechincha, entre risos, sua contribuição, a qual, ao se efetivar, provoca ruidosas comemorações. Os anfitriões participam de todo o rosário de visitas, cada um mudando de papel quando o cortejo atinge sua residência: deixam de carregar o “mastro” e passam a recebê-lo, assumindo o posto episódico de interlocutor ritual do “dono do mastro” e da comunidade portadora do “mastro”.

Uma vez fechado o círculo das visitas, a caminhada coletiva se transforma, quase imperceptivelmente, em procissão, ao surgirem as primeiras canções de inspiração religiosa e as primeiras velas sobre a cabeça de mulheres – expressivas de pagamento de promessas –, paralelamente à maior circunspeção dos participantes e ao direcionamento mais linear e regular conferido ao curso da caminhada. A região atravessada pela procissão margeia por fora o círculo das casas em que se estrutura o povoado, marcando uma espécie de retorno marginal rumo ao ponto de chegada, o local de soerguimento do “mastro”, situado frente à porta frontal da capelinha, núcleo de convergência obrigatória de todas as procissões organizadas na área vizinha ao povoado.

Nesse estágio não há mais visitas, nem sequer casas nas bordas do leito da caminhada. Não obstante, o “dono do mastro”, acompanhado do



líder religioso – responsável pela conservação da capela e pelo comando dos cantos e orações coletivas – , continua encabeçando o grupo, à frente do “mastro”. Enquanto o deslocamento não tinha características eminentemente religiosas, durante o período da coleta de fundos e das visitas, ele se postara junto às portas atravessadas pelo tronco e desfiara uma série de canções alternadas por refrões e improvisos.

A procissão novamente se torna aglomeração jocosa, alegre e descontraída, quando atinge o ponto previamente indicado e preparado – o buraco já tinha sido escavado e serve anualmente à fixação do “mastro”, e não chega a penetrar na capela. Volta-se a beber fartamente e inicia-se a confecção da copa do “mastro”, composta de um maço de relva, uma garrafa de cachaça, um cacho de banana e a bandeira de São Benedito. O tronco é erguido em meio a fogos e celebrações ruidosas. Somente nesta fase o líder político assessora o “dono do mastro” na orientação das tarefas e participa mais diretamente das comemorações e das bebidas conjuntas, ainda que jamais se envolva em torneios jocosos, recusando-se a esquecer a dignidade de sua posição.

Plantado o “mastro”, já é noite, a comunidade se separa para as refeições, o banho, e volta a se reunir mais tarde no “tambor de crioula” e na reza coletiva organizada na casa de um membro do povoado.

A primeira parte do ritual, isto é, a fase que comporta a ida e a volta do mato, e o corte e dilapidação do tronco, problematiza basicamente o trabalho.

A fase subsequente da “busca do mastro” tematiza as relações entre o individual e o coletivo, o privado e o público, a partir das atitudes que cercam as visitas do “mastro”. O indivíduo participa das tarefas conjuntas, acompanhando de fora a série de visitas, até tornar-se o centro das ações quando entrar em sua casa e receber a ponta do “mastro”, oferecendo-lhe um banquinho e contribuindo para a bebida coletiva. Nesse instante o indivíduo passa a existir como tal a partir do reconhecimento do grupo, ou seja, a individualidade é legitimada pela integração comunitária e se institui através da sanção coletiva. Ser um indivíduo nesse contexto significa pertencer, assumindo aí um lugar, comungando sua identidade social, tornando-se, plenamente, um negro e uma negra de Bom Jesus.

A visita repete um modelo único: entra na residência apenas a parte superior do “mastro”, guiado por seu “dono”, que se posta exatamente na porta, fazendo a mediação entre os de fora, a comunidade, e os de dentro, a família e, especialmente, o “dono da casa” – o líder religioso fica próximo à porta, mas sem avançar tanto. O interlocutor do grupo, este representado pelo intermediário – o “dono do mastro” representa o grupo porque o “mastro” será símbolo de unidade, por suas características totalizante e sintética, conforme se verá –, é o indivíduo “dono da casa”, preferencialmente, e também a unidade doméstica, por conseguinte. Portanto, o estatuto da individualidade passa pela inserção não só

no grupo, mas também numa unidade doméstica, sendo a primeira mediada pela segunda e esta mediada pela primeira, o que articula individualidade-unidade doméstica-grupo num trinômio indissolúvel. Observe-se que cada termo é dependente do sistema triangular, tornando-se impensável e incapaz de ser socialmente experimentado dissociado do conjunto, o qual, evidentemente, não compromete o grau indispensável de autonomia de cada face do triêdo.

Quando assisti à sequência das visitas, impressionou-me a carga erótica nos atos conjuntos de empurrar o “mastro” pela porta, casa adentro. A penetração do “mastro” era realmente vista e experimentada pelos atores do ritual como um momento altamente erótico, em que um pênis coletivo estabelecia uma verdadeira cópula com os agentes de uma unidade familiar.

Esse fato confirma plenamente as indicações analíticas sugeridas. A expressão cópula não foi empregada arbitrariamente. Afinal, ela designa, além do ato sexual, a fixação de uma relação entre dois elementos, apontando para uma conjunção. Cópula, no caso, interliga organicamente público e privado, individual/doméstico e comunitário, estabelecendo uma reciprocidade de determinações fundamental para a atualização da solidariedade e da comunhão social-identitária, preservadas autonomias das unidades combinadas e definidas pela combinação.

Quando o “mastro” é replantado no meio do terreno central do povoado, margeado pelas casas, a questão colocada é a da fronteira natureza-sociedade, sem que as outras oposições, primordiais nas demais etapas, deixem de estar também, de algum modo, presentes. A árvore é agora recriada, reconstruída com as marcas da sociedade, a saber, o cacho de banana – produto econômico fundamental –, a bandeira de São Benedito (um santo negro) – identidade étnica e religiosa –, a cachaça – representante por excelência do domínio do lazer –, e a relva, ocupando o lugar da natureza, neste ecossistema resumido. Neste instante a árvore que foi retirada da mata ganha um novo aspecto e um novo sentido.

O “mastro”, entidade una e indivisível, irredutível, congrega no processo de sua confecção social e de seu soerguimento, que culmina com a concepção definitiva da copa, representantes de quatro esferas essenciais na vida do grupo, indissociáveis no fluxo da vida cotidiana: economia (trabalho e riqueza); religião (código que rege relações sociais e relações entre a sociedade e a natureza – morte, vida, doença, saúde); lazer (brincadeira, diversões, namoros, jogos, elaboração das relações sociais e produção de vínculos); natureza (interlocutor por excelência da sociedade em seu esforço de afirmação e sobrevivência).

A unificação dos domínios transforma o “mastro” numa *categoria cultural supradiscursiva*, numa *categoria ritual fenomênica*, numa *coisa-imantada de sentido*, num *objeto-categoria*, reificando a invenção e seus instrumentos

supremos, não para cristalizá-los, mas *para permitir a vivência* de seus desdobramentos sociais integralmente, a partir de sua instituição objetiva democrática. O “mastro” deixa de ser mero símbolo para agir como *mediador* (o mediador conjuga, quem conjuga impõe sintaxes não previstas pela imanência do léxico, e quem produz combinações e articulações sintáticas cria significados, produz sentido) e *gerador de símbolos*.

Tal unificação não esvazia especificidades e autonomias, apenas *as articula, submetendo-as a uma unidade de fundo*, uma lógica unívoca, sustentada e gerida, neste caso, pela elaboração e reprodução da identidade do grupo, que de certo modo homogeneiza e torna transitivos os diversos campos da experiência social.

Sem pretender dar conta de toda a riqueza semântica do material etnográfico, poder-se-ia concluir ressaltando o caráter totalizante e sintético deste empreendimento comunitário, cumpridor de um importante papel de *elaboração cognitiva e afetiva das práticas e crenças* fundamentais desta sociedade. *Possibilita a experiência (e o reforço) da unidade do grupo*, arma-chave de resistência às pretensões predatórias de “barões” e seus aliados. *A pequena sociedade de Bom Jesus resume em algumas horas o drama de sua reprodução enquanto grupo e indivíduos*.

Uma declaração de Sr. Edésio (o líder político) demonstra a clareza da percepção sobre o lugar e a função de festejos como a “busca do mastro”. Em suma, ele diz lamentar uma eventual resolução da “questão das terras” pela via *individualista* (a distribuição individualizada dos títulos de propriedade), entre outros motivos, porque o “povo” ficaria definitivamente privado da convivência, da solidariedade comunitária e das festas, momentos essencialmente comunitários, – o que não quer dizer que não haja tensões e conflitos até violentos, mas estes se subordinam à lógica da reprodução da identidade do grupo. Se estas confissões revelam uma aproximação entre festas, tal como são realizadas em Bom Jesus, e vida comunitária, denunciam, por outro lado, uma realidade fundamental: festas são realizações políticas, verdadeiros exercícios de formulação e divulgação de determinada versão sobre o que seja efetivamente o povo de Bom Jesus. Fornecendo estruturas de plausibilidade, criando condições de aceitabilidade de certa construção da identidade e definição do real (Berger e Luckmann, 1973), os dramas rituais dos festejos convertem-se em aparelhos informais de hegemonia no plano interno, instrumento considerável na ampliação das bases sociais do projeto *comunitarista*, e em contra-aparelhos de hegemonia, abrindo uma frente ideológica de resistência, responsável por uma espécie de guerra de posições, nos termos de Gramsci. *Aí está, infiltrando-se sub-repticiamente, o passageiro obrigatório da experiência social camponesa, também presente na esfera dos festejos, do lazer e da*

brincadeira: a luta pela terra e contra a expropriação e a opressão de classe, através de suas mediações e com o peso de seus desdobramentos.

### **III. O poste: rolezinhos, linchamento e a subversão da ordem geopolítica**

No dia 31 de janeiro de 2014, cerca de 30 rapazes em 15 motos cercaram quatro adolescentes na avenida Rui Barbosa, no bairro carioca do Flamengo, aparentemente sob pretexto de que pareciam suspeitos. Dois meninos abordados conseguiram fugir. Os outros dois viram uma pistola 9 milímetros com um dos motoqueiros e não correram. Foram espancados. Um deles fugiu. Seu parceiro de infortúnio, um adolescente negro, foi amarrado pelo pescoço a um *poste* (outro *mastro*, aqui cumprindo função simbólica invertida, como veremos), onde o deixaram nu, sangrando como uma presa abatida. Os justiceiros foram embora. Logo surgiram mais notícias sobre a gangue de motoqueiros. Outros jovens pobres foram surrados e deixados nus, sob ameaça de linchamento. Enquanto batiam em suas vítimas, os motoqueiros as acusavam de terem cometido roubos e outros delitos. Os sinais parecem claros, mesmo que não fossem conscientes. Por que amarrar pelo pescoço a um *poste*? Por que deixar a vítima nua? Havia mensagens nessas escolhas. E elas só poderiam ser compreendidas no contexto marcado pelos rolezinhos e pela disseminação do ódio.

Os quase linchamentos não foram casos isolados. Todo ano há linchamentos no Brasil. A novidade estava no cruzamento entre o espaço e o tempo em que ocorreram esses episódios: na zona sul do Rio de Janeiro, área afluyente da cidade, no auge da febre dos rolezinhos.

Encontros de jovens da periferia de São Paulo em postos de gasolina, de madrugada, nos fins de semana, ou em estacionamento de supermercados, já ocorriam havia algum tempo. Eram os “gritos por lazer”, como diziam os participantes, ávidos por divertimento tão escasso em zonas áridas, desprovidas de programas acessíveis e atraentes. Mas em 8 de dezembro a turma inovou: cerca de seis mil jovens reuniram-se no shopping Metrô Itaquera. Segundo membros ativos do grupo, foram dar um rolezinho naquele espaço de lazer e consumo da classe média. Houve tumulto, o shopping fechou uma hora e meia mais cedo, clientes e lojistas temeram violência, alguns relataram furtos, mas a administração negou que tivesse havido delitos, muito menos o alegado arrastão. O medo atrapalhou o passeio das famílias e a rotina do estabelecimento, mas nada relevante foi reportado à autoridade policial. A situação era esdrúxula, porque, a rigor, não havia nada de errado e, portanto, nada a fazer para impedir que jovens pobres ocupassem espaços na cidade que também lhes pertenciam, ainda que não costumassem frequentá-los. Em certo sentido, sem que houvesse uma norma explícita que vetasse sua presença,

aquela nova experiência trazia à tona barreiras imaginárias. A visita inesperada causava incômodo. Os dois lados percebiam a sutileza do que estava acontecendo. Sim, os eventos eram grandiosos, faziam muito barulho, mas o gesto que mudava as peças no tabuleiro era sutil e tocava cordas delicadas da sensibilidade nacional. Os meninos e as meninas compreenderam que as ocupações tornar-se-iam atos políticos: era como se reafirmassem seus direitos sobre os espaços públicos, dos quais os pobres e negros sempre estiveram excluídos no Brasil. Foi assim que os rolezinhos se tornaram uma brincadeira bastante séria e tocaram o nervo de um dos maiores tabus brasileiros: o racismo, recalcado sob a ideologia da democracia racial. A tolerância existe desde que uns fiquem de um lado e outros, de outro, apartados, geograficamente, nos shoppings, nos ambientes usualmente frequentados por uns e por outros. As desigualdades sociais e econômicas garantiam essa distância, isolando, canalizando ou sublimando tensionamentos. A avalanche de mudanças substantivas das duas últimas décadas levou a maioria a sentir-se valorizada e fortalecida, fazendo-a adotar a linguagem dos direitos, seja como consumidor, seja como cidadão. Crimes racistas começaram a ser denunciados e tratados com seriedade. Pela primeira vez na história do país, numerosos contingentes de jovens negros chegaram à universidade, e eles não estavam mais dispostos a levar desaforo para casa. Referências à elite branca, antes uma caricatura exótica, passaram a marcar as conversas dos segmentos politicamente mobilizados da sociedade. O primeiro rolezinho havia sido um sucesso midiático e garantiu o êxito da convocação para o seguinte, que reuniu duas mil e quinhentas pessoas no Shopping Internacional de Guarulhos, região metropolitana de São Paulo, no dia 14 de dezembro de 2013. A sequência de atos pode ser vista como o rompimento performático de muros simbólicos que apartavam pobres e ricos, promovendo mudanças na geopolítica convencional, elitista e racista. Animados com o entusiasmo com que eram acatadas as convocações pelas redes sociais, assim como pela intensidade das reações que as incursões suscitavam, os jovens não recuaram. Os rolezinhos eram pacíficos e lúdicos, mas assustavam. A continuação dos rolezinhos precipitou declarações duras por parte das associações de lojistas e o governo estadual foi instado a reprimir com severidade aquelas brincadeiras. Elas estavam perturbando os consumidores, afastando-os dos shoppings e custando caro ao comércio. No dia 11 de janeiro, a polícia militar não hesitou em recorrer a balas de borracha e gás lacrimogêneo para dispersar a aglomeração dos jovens no Shopping Metrô Itaquera, que fora palco do primeiro episódio da série. Um jovem acabou sendo detido. Dois roubos e dois furtos foram registrados. Naquele mesmo dia haviam sido marcados rolezinhos em outros shoppings paulistas. Os estabelecimentos interpelaram a Justiça, requerendo a proibição dos eventos. Difícil era definir as regras do jogo. Como filtrar os admissíveis? Pela idade? Cor e vestimenta seriam

indicadores inconstitucionais. Pelo número? Só funcionaria se os milhares chegassem todos de uma vez. Como distinguir entre consumidores e visitantes dispostos a participar da performance, a qual, aliás, resumia-se a estar nos espaços escolhidos em grande número, eventualmente cantando as canções mais apreciadas? Curiosamente, partícipes do rolezinho eram também consumidores. Não havia depredações, crimes, violência. Por que e com base em quais critérios proibir a entrada?

O primeiro rolezinho do Rio de Janeiro só seria convocado para o dia 19 de fevereiro de 2014. Mesmo assim, no Rio, sabia-se tudo sobre os rolezinhos e falava-se bastante a respeito, uma vez que jornais, revistas, rádios e TVs cobriram em detalhes o que acontecia em São Paulo. Outros estados começavam a assistir a eventos semelhantes. O exemplo paulista era contagioso. As condições estavam dadas para que a experiência se alastrasse. Portanto, quando o adolescente negro foi espancado e abandonado nu, amarrado pelo pescoço a um *poste*, o *mastro* do martírio, os rolezinhos estavam presentes no repertório cotidiano da mídia e do imaginário social. Eram muito fortes as imagens de jovens negros deslocando-se como populações errantes em ondas migratórias para dentro dos templos do consumo da classe média, os shoppings centers, atravessando limites que antes talvez fossem considerados intransponíveis. Não que antes os jovens pobres e negros fossem proibidos de entrar e passear nos shoppings. Como os preços e o ambiente não lhes eram, digamos, familiares, sua presença não era significativa. Entrando em grande número, punham uma lente de aumento sobre sua presença, tornando-a um fato público notório. A geopolítica do surdo *apartheid* nacional estava sendo desestabilizada. Paredes haviam sido postas abaixo por efeito da redução das desigualdades e do novo protagonismo assumido pela juventude das periferias. Esta mobilidade assombrava muita gente. Quando os trinta motoqueiros atacaram os adolescentes no Rio de Janeiro, este era o quadro de fundo, mesmo que nada disso fosse verbalizado. Os justiceiros cariocas amarraram o menino no *poste* para dramatizar sua fixação territorial, criando um contraponto às ondas migratórias, ao nomadismo que desconhece fronteiras de classe e de cor, à errância que ignora a geografia social estabelecida pela tradicional distribuição de poder. Enlaçaram-no pelo pescoço para privá-lo de voz, e sabemos que a voz é o meio mais importante de afirmação da natureza humana. Voz articula a linguagem e a linguagem constitui o sujeito, dota-o de subjetividade, dignidade e direitos. A nudez corresponde à privação dos signos mais elementares de pertencimento à sociedade, as roupas. O jovem negro foi reduzido ao corpo sem voz, desprovido de movimentos e linguagem – subjetividade, dignidade, direitos e inserção social. A agressão ao adolescente foi uma resposta brutal aos rolezinhos, paradoxalmente demonstrando seu profundo sentido histórico.

As sociedades mudam como animais trocam de pele. No Brasil, a velha epiderme não cederia sem resistência.

Se o mastro, em Bom Jesus, operava como uma categoria supradiscursiva, um objeto-categoria, proporcionando a experiência da unidade do grupo e da integração cósmica multidimensional, articulando, sob a égide da unidade, da harmonia, trabalho-lazer-religião-natureza-política-indivíduo-sociedade, o drama selvagem do linchamento põe no centro de seu dispositivo gerador de sentido um *poste*: o *mastro* que aqui funciona como operador da fixação territorial, da reificação das desigualdades, do *apartheid* social e do racismo estrutural da sociedade brasileira. Outro indicador desse papel funesto é o fato de que o *poste* está onde o puseram e onde permanecerá. É um elemento fixo do cenário ritual. Por outro lado, o *mastro* de Bom Jesus migra da mata para o centro da aldeia por obra do esforço coletivo. É móvel, O deslocamento dá-se enquanto está em marcha o ritual, como sua parte estratégica, no tempo do próprio ritual.

#### **IV. Material de desconstrução: a explosão congelada e o falocentrismo estilhaçado**

A exposição *Cold Dark Matter: An Exploded View* [Matéria escura e fria: uma visão explodida], de Cornelia Parker, figura na coleção da Tate Gallery, em Londres. A obra combina madeira, papel, plástico, metal, cerâmica, tecido e arame. Trata-se de instalação magnífica, magnética, que sobrepõe o estupor da catástrofe ao encanto da beleza sublime, leve, suspensa, típica de um móvel. Combinam-se fragmentação e unidade, deslocamento veloz centrípeto e corporeidade íntegra imóvel, alusiva a uma ordem centrífuga. A imagem atraente de repouso e aconchego, como a de uma luminária doméstica harmoniosa, que aquece e preenche o ambiente, corresponde também à confusão de tralhas, lixo e pedaços de demolição. Há humor, ressaltado pela autora, referindo-se à própria inspiração original da obra: a linguagem dos quadrinhos quando retrata explosões e violência. Ousaria sugerir que há também, não importa se consciente ou inconscientemente, citação a *Zabriskie Point* (1970), de Michelangelo Antonioni: objetos de consumo explodem em câmera lenta. O formato circular remete a autonomia, perfeição, autossuficiência, mas as sombras projetadas em todo o ambiente por luzes multidirecionais aludem à cacofonia de excessos, sobras, vazios, assimetrias, subordinando o humor à desordem assustadora, ou a beleza à ruína. O contraponto impõe-se de imediato: a alquimia da obra transforma o apocalipse na origem explosiva do universo, morte em nascimento. O circuito é incessante: a obra transfere o movimento e a incerteza a quem a contempla, furtando-se ante qualquer esforço de apreensão.

Em *Cold Dark Matter* a madeira sobressai, pedaços de pau espetam o ar, apontam para todos os lados. O trabalho da desintegração está congelado, o processo de desagregação está retido. O movimento está preso na moldura esférica da forma.

Coloquemos o mastro e o poste para conversar com a visão explosiva de Cornelia Parker. Ante o mastro camponês amazônico, a instalação britânica sentencia: a unidade não é mais possível, nem a social, nem a cósmica. Céu e terra não cabem mais em um mesmo objeto, inconsútil e apaziguador. O alto e o baixo não se ligam por um tronco comprido, plantado e erguido no centro do povoado. A articulação entre as esferas da vida cotidiana não pode mais ser representada por um objeto-categoria que interpela a fragmentação, submete-a à sua ordem, e evoca a identidade sob a égide de uma montagem falocêntrica. A acoplagem possível é a do convívio entre os pedaços (a metonímia dos paus), não a do encaixe de peças destinadas a completar a forma, não o jogo mimético entre o buraco escavado no chão e a imponência ereta do mastro. Na instalação de 1991, cada peça porta o que à outra falta. Em *Cold Dark Matter*, os pedaços portam a falta e são excessivos, não se complementam, são intransitivos, não constroem juntos uma mensagem: fazem circular estilhaços de sentidos contraditórios. Entretanto, embora refratária a sínteses e à unidade, a obra opera a representação de um tempo cético e marcado por contradições, que se caracteriza por afirmar-se rebelde à representação. Representa o irrepresentável, sendo este paradoxo aspecto estratégico de nosso tempo. O contraste com o mastro e com o poste, e a explosão presumida do que era uno em pedaços, sinaliza a resistência ao falocentrismo e, nesse sentido, à manifestação feminina. A explosão enquanto origem da vida também alude ao feminino. Até certo ponto, a impossibilidade da representação não passa da falência do falocentrismo, tradicionalmente confundido com a própria matriz da representação: o jogo de correspondências é assimétrico e toma como referência o homem – confundido com a espécie –, o Deus, o poder, o Pai. A unidade remete ao poder, amálgama entre as partes. E o poder, no mundo europeu que herdamos, foi predominantemente masculino. O homem foi o fiador do sentido e do saber, medida de todas as coisas. *Cold Dark Matter* propõe a beleza de todas as coisas em revolução permanente, sem qualquer insinuação ideológica trivial.

O poste opera reassegurando a ordem posta em risco pelos rolezinhos – ou, por analogia, pelas migrações na Europa e em outras partes do mundo (o imaginário globalizou-se). Os linchadores recorreram ao poste para fixar sua vítima e enviar um sinal claro: deslocamentos, não; a geopolítica interna brasileira, racista e desigual, não poderia ser subvertida. O grau de violência corresponde à magnitude da insegurança



dos algozes. Parece evidente que a ordem a ser defendida com beligerância criminosa não é apenas sócio-econômica e política, mas também aquela que identifica os gêneros e a sexualidade por contrastes e classificações unidimensionais. Ou seja, o poste funciona também como suporte do falocentrismo ameaçado.

*Cold Dark Matter* explode o poste, manda-o para o espaço aos pedaços. E em sua silhueta esférica – mesmo porosa, vazada, lacunar, falhada – anula a possibilidade de assentar um ponto de fixação, uma referência segura e constante, assim como um ponto de vista *sub specie aeternitatis* (a razão), além da história e da cultura, a partir do qual fosse possível identificar, com precisão absoluta, o belo, o justo e o verdadeiro. Uma linguagem refratária ao falocentrismo não coloca o feminino no centro, não tem centro. O feminino enquanto par do masculino é apenas uma projeção falocêntrica.

Um mastro move-se (é movido) para ligar as pessoas, tecendo uma rede integradora, celebrando o convívio, o prazer e a vida: Bom Jesus, 1978. Um mastro fixo, o poste, serve para separar as pessoas e bloquear a mobilidade, que reinventa a geopolítica brasileira, de cores e classes: Rio de Janeiro, 2014.

Há um diálogo tácito entre objetos através do tempo, se abriremos espaço para recepcioná-lo, interpretativamente, aproximando configurações culturais diferentes e momentos históricos distintos, construídos e experimentados em linguagens diversas. *Coisas-categoria imantadas de sentido e, sobretudo, operacionais, isto é, que fazem coisas, produzem efeitos, como os atos de fala, os performativos.* Coisas-categoria inscritas em dramas específicos, funcionando mais do que apenas como cenário e coadjuvantes. As coisas, por sua forma e participação ritual, pensam, interrogam, propõem um vocabulário estético-político que redefina a problemática da tradução.<sup>2</sup>

Na medida em que subtraímos o substrato antropomórfico e antropocêntrico dos componentes do drama e deixamos as coisas circularem, elas podem, atuando, contar sua própria história, emendando a nossa e abrindo para nós novas perspectivas. A opacidade dos objetos é impenetrável, tanto quanto sua “fala” é *inatural*. Todos os humanos estamos de fora do circuito da comunicação. Contudo, as coisas são



eloquentes e o mundo urbano contemporâneo, irrepresentável, mas aberto a intervenções criadoras, nas festas populares e na arte, não é cristão.

Para finalizar, me permito uma reflexão complementar. Não há equivalência nos símbolos, salvo em matemática. O regime da representação é uma esteira esticada pela tração exercida por tensionamentos. Por isso, a noção de correspondência, que tacitamente conforma a teoria popular da representação (e não apenas popular), é *misleading* (traíçoeira, enganosa, capciosa, falsa). A matriz da assimetria inscrita nas bipolaridades e nos dualismos é a relação entre gêneros: ela é necessariamente, porque historicamente, assimétrica, ou seja, falocêntrica. O feminino não é o oposto, o inverso simétrico, a contraparte, o outro em igualdade de condições do masculino; mas o outro subalterno, o outro posterior subordinado ao eixo masculino, susbsumido pela categoria “homens”. Não por acaso a palavra por muitos séculos foi sinônimo de humanidade (ainda é, em tantas falas). Em outras palavras, o feminino é o oposto complementar do masculino, não o contrário. Isto é, há o homem e a mulher, o masculino e o feminino, não a mulher e o homem. A primazia está posta na temporalidade do enunciado. Temporalidade implica negação da reversibilidade. Quer dizer: importa saber quem vem primeiro na asserção, e a escolha não é aleatória. Quem vem primeiro rege a relação. A anedota bíblica da costela e a masculinidade de Deus fundam essa assimetria, constitutiva das “equivalências diádicas”. A psicanálise e certa antropologia identificaram o fenômeno, mas tenderam a naturalizá-lo. O que farão as mulheres para libertar-se da regência do masculino? Elas dirão. Ou melhor, já disseram, já o estão dizendo. Basta dispor-se a ouvir, contemplar e ler. *Cold Dark Matter* é um exemplo.

## REFERÊNCIAS

Soares, Luiz Eduardo. *Campesinato: ideologia e política*. RJ: Zahar, 1981.  
<http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/i/installation-art>  
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/parker-cold-dark-matter-an-exploded-view-to6949>

## NOTAS

1. Agradeço a Paul Heritage e a André Piza o convite para participar do seminário e escrever este artigo. Trabalhar com eles, aprender com eles e com os demais participantes foi um privilégio.
2. A descrição da festa constitui versão modificada de parte do capítulo “Contraponto ritual às representações externas”, in *Campesinato: ideologia e política* (Soares, 1981).

3. Agradeço a Luiz Camillo Osório pela leitura generosa, inteligente e criativa. Sua sugestão de incluir, no conjunto das intervenções estético-sociais analisadas, a obra *Fantasma*, de Antonio Manuel, é preciosa. Pretendo segui-la, no futuro próximo.

# JUNI

A ARTE DO INTERCÂMBIO CULTURAL



# DESAFIOS DE UMA OBRA ABERTA

ILANA STROZENBERG COM A COLABORAÇÃO DE  
ANDRÉ PIZA E ANA CLAUDIA SOUZA

## 1. UMA POLÍTICA PARA O MUNDO CONTEMPORÂNEO

A reflexão sobre os processos e impactos do intercâmbio cultural é talvez a tarefa mais urgente que se impõe hoje aos que buscam compreender os dilemas do presente e pensar as perspectivas de futuro das sociedades contemporâneas. Se, como nos mostra Harari em *Sapiens*,<sup>1</sup> movimentos de expansão territorial e contatos com outros povos não são nenhuma novidade na história humana e existem desde o desenvolvimento da linguagem simbólica, nunca o convívio com a diversidade se impôs de forma tão onipresente na vida social quanto na atualidade. Diferenças de toda ordem convivem num mesmo país, cidade, rua, quarteirão, família, e podem ser identificadas no comportamento de um mesmo indivíduo. Assim, embora com foco prioritário nos intercâmbios realizados entre projetos voltados para jovens das periferias urbanas do Brasil e do Reino Unido no período compreendido entre 2012 e 2016, as questões investigadas ao longo dessa pesquisa dizem respeito a todos os indivíduos e contextos do mundo contemporâneo, economicamente globalizado, intensa e intensivamente conectado pelas redes de comunicação digital e atravessado por processos de deslocamentos e migrações espaciais. Das grandes metrópoles às aldeias indígenas situadas nos mais remotos locais da floresta amazônica, estamos todos imersos num universo multicultural e multimídia.

Multicultural e multimídia, o mundo contemporâneo é uma arena de disputa entre visões de mundo e interesses diversos e contraditórios. Nele se enfrentam, também, duas concepções sobre os sentidos da diversidade humana, associadas a maneiras radicalmente distintas de lidar com as diferenças culturais e, consequentemente, com o sentido político das relações de intercâmbio.

A primeira, hierárquica e excludente, é a percepção da alteridade que tem prevalecido no universo social desde o início da expansão territorial. Como bem aponta Lévi-Strauss na palestra proferida na UNESCO, em 1952, em que denuncia o etnocentrismo como responsável pelos preconceitos que culminaram nos trágicos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial - frequentemente com o aval de teorias pseudocientíficas como o evolucionismo e o determinismo biológico:

*a diversidade das culturas raramente surgiu aos homens tal como é:  
um fenômeno natural, resultante das relações diretas ou indiretas*

*entre as sociedades; sempre se viu nela, pelo contrário, uma espécie de monstrosidade ou de escândalo<sup>2</sup>*

Numa tal perspectiva, eminentemente narcísica, em que os valores e a ordem social consagrados na própria cultura são tidos como a única expressão legítima de humanidade, toda interlocução com o Outro se resume à afirmação de um discurso único. Como tão bem exemplificam, no contexto da modernidade, o processo de colonização europeia da América, África, Ásia e Oceania e o holocausto nazista, ela se caracteriza pelo esforço de convertê-lo, dominá-lo, excluí-lo e/ou, em última instância, exterminá-lo. Mas não é preciso buscar exemplos no passado. Evidências da persistência dessa atitude face às diferenças se multiplicam a cada dia. Basta acompanhar os noticiários.

Na contramão do etnocentrismo, a ótica do relativismo cultural<sup>3</sup> parte do pressuposto de que a diversidade é justamente o que nos une como seres dotados de linguagem e comunicação simbólica, capazes de criar e transformar as regras e comportamentos que orientam nossa experiência individual e coletiva. Nessa perspectiva, fundada nos conceitos da antropologia pós-evolucionista,<sup>4</sup> toda manifestação de diferença cultural é a realização de uma alternativa legítima de expressão de humanidade, passível de ser compartilhada, modificada e ampliada através da relação com o Outro. Como bem argumenta Clifford Geertz, em seu artigo “Os usos da diversidade”, os limites do contexto cultural nos situam, mas não nos aprisionam:

*os limites da minha linguagem são os limites do meu mundo, o que não implica que o alcance de nossa mente, daquilo que podemos dizer, pensar, apreciar e julgar, esteja aprisionado nas fronteiras de nossa sociedade, nosso país, nossa classe ou nossa época, mas que o alcance de nossa mente, a gama de sinais que de algum modo conseguimos interpretar, é aquilo que define o espaço intelectual, afetivo e moral em que vivemos.<sup>5</sup>*

É nessa perspectiva, que abre a possibilidade de uma relação igualitária e democrática entre as diferenças, que essa pesquisa se situa. Ao associar a relação de intercâmbio ao exercício de tradução, às ideias de diálogo e colaboração e, muito especialmente, ao domínio da arte, ela parte de três apostas centrais: no potencial criativo da interlocução com a diversidade; na relevância da arte como elemento de transformação social e individual; e na convicção de que, como afirma Mércio Pereira Gomes,<sup>6</sup> a capacidade de enxergar a partir da cultura do outro não é privilégio do antropólogo ou do cientista social. Estas apostas são compartilhadas com instituições e

organizações governamentais e da sociedade civil que vêm investindo esforços e recursos importantes na elaboração e viabilização de projetos que promovem as trocas de experiências, conhecimento, competências e metodologias entre artistas, produtores e outros atores envolvidos em iniciativas culturais. Aqui, queremos dar um destaque especial ao Arts and Humanities Research Council (UK) e ao British Council, que tornaram possíveis as diferentes atividades realizadas no contexto dessa investigação.

Mas uma reflexão consequente sobre os sentidos do intercâmbio cultural não pode ignorar as questões políticas envolvidas nessas trocas: quais as relações de poder entre os que delas participam? Que ganhos e riscos ela apresenta para seus diferentes interlocutores? Em que medida, e em que condições, elas configuram ou podem vir a configurar um exercício de tradução no qual a colaboração e o diálogo predominem sobre a hierarquia e a imposição de um discurso que se pretende mais legítimo e superior?

Afinal, qualquer que seja a sua natureza, não há relação de convívio e comunicação entre indivíduos e grupos sem que aconteça alguma forma de intercâmbio e de tradução cultural, mesmo que restrita e discriminada. Gestos, palavras, valores, crenças, gostos estéticos, hábitos alimentares, enfim, toda uma gama de saberes são trocados e passam a fazer parte do acervo cultural de cada um dos interlocutores. No caso do Brasil, por exemplo, como os autores e artistas do modernismo fazem questão de frisar em suas obras, o legado dos povos indígenas e africanos – certamente as maiores vítimas de dominação, preconceitos, expropriação e extermínio da nossa história – são presença inegável e constitutiva da tradição cultural do país.

Em seu artigo Interesse globais no mundo Shakespeariano, Jerry Brotton<sup>7</sup> distingue entre duas modalidades de intercâmbio, segundo as transações entre seus participantes sejam “negativas” ou “positivas”. As primeiras se inserem na lógica etnocêntrica em que a relação com o Outro é entendida como fundada na exclusão. As últimas, que começam a ganhar maior espaço e visibilidade a partir dos anos 90 do século XX, com a crítica do pós-colonialismo e as ideologias do multiculturalismo, podem ser associadas a propostas de intercâmbio que, inseridas na lógica do relativismo cultural, buscam construir novas formas de interlocução, fundadas no diálogo e na colaboração, capazes de atravessar fronteiras políticas, sócio-econômicas e culturais. Algumas dessas iniciativas são analisadas nos artigos teóricos produzidos no contexto dessa pesquisa e estão publicados no quarto capítulo desse livro.

Assim, a escolha de focar essa investigação nos intercâmbios que promovem o diálogo entre artistas e projetos culturais das áreas periféricas do Brasil e artistas e projetos culturais do Reino Unido, buscando mapear

esse universo e entender a lógica de construção e os impactos dessas trocas, tem um objetivo assumidamente político: contribuir, mesmo que pontualmente, para o fortalecimento de iniciativas que integram o que Arjun Appadurai chama de “globalização de baixo para cima”<sup>8</sup> e para a afirmação do sentimento de que, para além (ou aquém) das fronteiras das diferenças, pertencemos, todos, a uma humanidade comum.

## **2. RESULTADOS DA PESQUISA: ALGUNS APRENDIZADOS**

Para responder às questões centrais que nortearam essa investigação, foram utilizadas duas metodologias distintas, definidas em função de objetivos específicos e complementares:

1. mapeamento quantitativo das relações de intercâmbio cultural entre o Brasil e Reino Unido entre 2012 e 2016, através de questionários enviados pela internet;
2. pesquisa, qualitativa, através do estudo de campo de cinco casos de intercâmbio entre artistas e organizações do Brasil e do Reino Unido que apostam na arte e nas atividades criativas como instrumento de transformação do imaginário e/ou das práticas sociais, em andamento nesse mesmo período.

Os resultados de cada uma dessas vertentes foram extensamente expostos nos capítulos anteriores. Cabe, aqui, sintetizar as principais percepções resultantes da análise desse material.

### **2.1. CARTOGRAFIA DIGITAL: UMA PLATAFORMA PARA REDES DE INTERCÂMBIO**

A tarefa de fazer um mapeamento dos intercâmbios culturais entre Brasil e Reino Unido em andamento no período previsto pela pesquisa foi uma tarefa bastante desafiadora. Apesar do apoio de instituições voltadas para o fomento e implementação dessas iniciativas, como o British Council e o People’s Palace Project, cuja colaboração nos permitiu elaborar uma ampla lista de artistas, projetos e organizações envolvidas nessas trocas, esbarramos na grande dificuldade de obter retorno aos nossos esforços de comunicação com os participantes, sobretudo no caso do Brasil. Não apenas as respostas aos questionários enviados foram mais demoradas e menos numerosas do que prevíamos, como a expectativa de que, uma vez estabelecidos os primeiros contatos, eles nos levariam a novos contatos, ampliando o escopo do nosso trabalho, não se verificou.



No entanto, o que, num primeiro momento, nos pareceu um impedimento intransponível para a realização de nossos propósitos, acabou por nos apontar novos caminhos. A tentativa de compreender o aparente desinteresse de nossos entrevistados por “colocar seus projetos no mapa”,<sup>10</sup> proposta que, na nossa convicção, seria de grande utilidade para dar visibilidade e inserir o trabalho de cada um deles numa rede de potenciais parceiros, nos revelou a necessidade de fazer uma correção de rumo e a reformular nossos objetivos iniciais.

Ao nos darmos conta de que a falta de um espaço de interlocução regular entre as iniciativas de intercâmbio era um obstáculo primordial à formação de rede, decidimos substituir a proposta de um levantamento extensivo pela de uma cartografia digital interativa, com base na plataforma de geolocalização do Google Maps. Concebida como um piloto a ser desenvolvido num momento posterior, com novos recursos, o objetivo dessa cartografia não se limita a oferecer um recurso de visualização da malha de trocas artísticas e culturais já existentes, quantificando suas características. O objetivo, agora bem mais ambicioso, é ser um ponto de partida para a construção de uma ferramenta digital eficaz, passível de ser replicada em outros contextos, que estimule a ampliação dessas redes para uma diversidade crescente de iniciativas, estimulando a dinâmica das trocas de saberes, competências e processos de criação artística.

O processo de produção dessa cartografia, os critérios utilizados e seus principais resultados são apresentados com maiores detalhes no primeiro capítulo desse livro. Cabe aqui, entretanto, ressaltar uma reflexão sobre as condições de relevância da produção e desenvolvimento de um projeto dessa natureza.

Embora, dados os limites de uma proposta piloto, a quantidade de informações reunidas e organizadas até o momento de finalização da cartografia fosse insuficiente para traçar um quadro mais completo e consistente do universo de intercâmbios culturais entre o Brasil e o Reino Unido, a experiência de sua construção já permite afirmar o grande potencial de plataformas interativas de base territorial para a ampliação, dinamização e democratização do acesso às redes de trocas colaborativas de saberes, habilidades e processos de criação artística.

Para que isso ocorra de forma efetiva, entretanto, três condições são necessárias:

1. que a plataforma se configure, ela própria, como um espaço de intercâmbio e diálogo aberto e colaborativo, capaz de atrair o acesso e participação dos diferentes interlocutores dos processos de intercâmbio;

2. a continuidade de um trabalho permanente de atualização, monitoramento e estímulo à inovação criativa;
3. a disponibilização de recursos que garantam a sustentabilidade da plataforma.

As duas primeiras, da ordem do conhecimento e da competência técnica, podem ser atendidas com o engajamento de bons profissionais. A última, no entanto, depende de decisões tomadas no plano das organizações responsáveis pela implementação e financiamento de políticas culturais. No Brasil e no Reino Unido.

## **2.2. OS INTERCÂMBIOS CULTURAIS NA PRÁTICA: SENTIDOS E CONTRADIÇÕES**

A partir de uma metodologia de inspiração etnográfica, baseada na noção de “descrição densa”, de Clifford Geertz,<sup>9</sup> a pesquisa qualitativa teve como objetivo central compreender os significados dos processos de intercâmbio cultural na perspectiva dos interlocutores diretamente envolvidos nos cinco contextos que integraram o universo investigado. Assim, todos os estudos envolveram pesquisa de campo, através de visitas aos locais de realização dos intercâmbios e entrevistas em profundidade com diferentes participantes do projeto: desde artistas, gestores, produtores culturais e professores, até integrantes do público-alvo das ações propostas, definidos segundo as características do projeto investigado

A proposta de focar os estudos qualitativos em cinco processos de intercâmbio cultural e artístico bastante diversos entre si teve como objetivos centrais: lançar um olhar mais aprofundado sobre as diferentes lógicas de construção dessas trocas; e buscar as condições que favorecem ou colocam obstáculos à produção de resultados efetivamente colaborativos, inovadores e sustentáveis, através de uma análise comparativa. As diferenças entre os casos selecionados dizem respeito às diferentes formas de articulação entre quatro características principais:

1. interlocutores dos intercâmbios:
  - indivíduos – artistas autorais, vinculados ou não a uma organização cultural;
  - coletivos – projetos, organizações culturais e comunidades, através de seus integrantes.
2. objetos do intercâmbio:
  - competências artísticas;

- metodologias de ensino artístico de gestão de projetos;
- formas de percepção e experiência estética.

### 3. formatos das atividades:

- oficinas e workshops;
- residência artística.

### 4. duração e frequência:

- de longa duração (dois anos ou mais);
- de curta duração (de alguns dias a um mês).

A análise comparativa dos resultados da pesquisa dos cinco casos de intercâmbio estudados revela a existência de posições bastante recorrentes no modo como os diferentes entrevistados percebem o impacto dessas iniciativas, tanto no que se refere ao seu potencial de transformação quanto aos entraves que comprometem os resultados pretendidos.

No que diz respeito às percepções positivas elas indicam o reconhecimento de que as experiências de intercâmbio promoveram, de fato, uma série de transformações inovadoras nas formas de atuação e produção criativa de indivíduos e organizações, e repercutiram, ao menos indiretamente, no público-alvo de seus projetos. Entre as mudanças mencionadas se destacam:

- ampliação do alcance do escopo de trabalho através da incorporação de novas práticas e metodologias;
- ampliação do alcance de sua rede de relacionamentos e consequente abertura de possibilidade de realização de novos projetos, acesso a novas parcerias e espaços de criação;
- descoberta de possibilidades de relações de pertencimento e reconhecimento para além do território de origem;
- aprimoramento dos modos de gestão já existentes, melhorando os resultados alcançados;
- ampliação dos modos de percepção de si a partir do olhar do outro;
- ampliação de repertório e incorporação de novas linguagens.

É importante ressaltar que, na medida em que os processos de intercâmbio cultural que interessam a essa pesquisa envolvem especificamente projetos artísticos e culturais voltados para a redução da desigualdade, o combate aos preconceitos e às relações hierárquicas de modo geral, o reconhecimento dos seus impactos positivos sobre os indivíduos e as organizações participantes nessas trocas implica, de certo modo, admitir a possibilidade de que esse efeito transformador se estenda aos contextos mais abrangentes nos quais estão inseridos.

Em contraponto a esse discurso de afirmação dos ganhos e vantagens advindos do compartilhamento de saberes e competências nos processos de intercâmbio, entretanto, o material reunido através das entrevistas e das observações realizadas no decorrer da pesquisa permite identificar algumas contradições que colocam em risco e podem efetivamente comprometer o sucesso desses processos, bem como os caminhos para superá-las. A articulação entre umas e outras permite avançar algumas contribuições relevantes para a definição de estratégias e políticas de intercâmbio cultural que garantam o caráter de reciprocidade das relações de troca e a sustentabilidade de seus resultados, como apresentado abaixo:

- Obstáculo: falta de reciprocidade: A falta de reciprocidade e diálogo nas relações de intercâmbio, em todas as suas etapas, comprometem o equilíbrio das relações de poder.
  - Proposta: Os processos de intercâmbio deveriam ser colaborativos em todas as etapas, com a participação de todos os interlocutores envolvidos na sua realização, desde a elaboração do projeto. Assim, as demandas e interesses recíprocos poderiam ser colocados em pauta e ser objeto de uma negociação aberta e igualitária.
- Obstáculo: falta de tempo: A curta duração dos projetos em função da exigência de resultados a curto prazo impede a criação de uma linguagem comum que permita a tradução adequada das demandas mútuas.
  - Proposta: Processos de intercâmbio, para serem efetivos, precisam prever um tempo de duração suficiente para que os participantes possam conviver, criar uma linguagem comum, compreender as demandas mútuas e amadurecer sua relação de trabalho colaborativo.
- Obstáculo: falta de continuidade: A não sustentação de um processo de intercâmbio durante o período de incerteza sobre seus resultados pode interromper um processo de construção de uma relação produtiva e promissora no futuro.
  - Proposta: É importante que os que financiam e/ou implementam um processo de intercâmbio reconheçam, quando necessário, a necessidade de um período mais longo para que a relação de troca e colaboração se consolide e produza resultados criativos e transformadores.
- Obstáculo: falta de regularidade no contato: A quebra no fluxo de comunicação prejudica a dinâmica do intercâmbio, reduzindo a intensidade das trocas.
  - Proposta: No caso de projetos que impliquem em períodos de distanciamento físico entre seus participantes é importante que os contatos possam ser mantidos através das redes digitais.

### 3. A ARTE DO INTERCÂMBIO CULTURAL: UMA OBRA ABERTA

O conjunto dos resultados dessa pesquisa permite afirmar que existe, no imaginário da sociedade contemporânea, um modelo ideal das relações positivas de intercâmbio cultural, que prevalece na concepção dos participantes dos cinco casos estudados, e cujas características são:

1. Intercâmbios culturais estão associados ao exercício de um processo de construção criativa permanente, através de um diálogo que deve ser dinâmico e igualitário entre todos os seus participantes diretos (aqueles envolvidos nas ações de troca).
2. Essa concepção de intercâmbio pressupõe que a diversidade cultural, em todas as suas manifestações, ao contrário de ser um obstáculo ao diálogo, potencializa o resultado criativo dessas trocas através da ampliação dos recursos da linguagem, dos saberes e das práticas.
3. Se construídas, em todas as suas etapas, através de relações de reciprocidade entre os envolvidos das relações de trocas, as transformações culturais decorrentes do intercâmbio serão produtos de cocriação, e não de expropriação ou perda de autenticidade por parte dos integrantes de um dos universos culturais envolvidos.

Entre essa representação ideal e a realidade empírica, entretanto, existe uma distância considerável. Projetos de intercâmbio cultural não acontecem na esfera de ideias abstratas, e sim no contexto de relações sociais complexas. Assim, os intercâmbios artísticos e culturais que focamos nessa pesquisa são um conjunto diverso de processos particulares e específicos. Cada um deles opera a partir de uma dinâmica própria, cuja estratégia é construída a partir de inúmeras variáveis, como os objetos e objetivos da troca, os contextos econômico, sociocultural e político das sociedades mais abrangentes em que estão inseridos, bem como das negociações construídas entre os principais interlocutores envolvidos em sua implementação.

Desse modo, se tanto as potencialidades criativas e inovadoras dos intercâmbios culturais quanto os obstáculos que impedem sua plena realização, apontados acima, levantam aspectos que são certamente comuns a outras práticas de intercâmbio, os caminhos para realizar as primeiras e evitar ou combater os últimos não podem ser definidos a partir da construção

de um modelo geral, aplicável a todas as situações. Pelo contrário, é importante que sejam elaborados caso a caso, a partir de uma análise cuidadosa e detalhada das características dos seus interlocutores, da diversidade de interesses em jogo e da disponibilidade de recursos disponíveis em cada contexto. Esforço que precisará ser revisto e/ou refeito a cada vez.

É nesse sentido que o título dessa pesquisa não se resume a um jogo de palavras. Os processos de intercâmbio cultural, em suas múltiplas modalidades e expressões, podem ser entendidos à luz do que Umberto Eco denomina de “grande arte” e define através do conceito de “discurso aberto”:

*[típico da arte, o discurso aberto] Nos coloca numa posição de “estranhamento”, de despaisamento, apresenta-nos as coisas de um modo novo, para além dos hábitos conquistados, infringindo as normas da linguagem às quais havíamos sido habituados... [Por isso] precisamos fazer um esforço para compreendê-las, para torná-las familiares, precisamos intervir com atos de escolha [...] Assim, a minha compreensão é diferente da sua e o discurso aberto se torna a possibilidade de discursos diversos e, para cada um de nós, é uma contínua descoberta do mundo”...<sup>11</sup>*

Como uma “obra aberta”, *A arte do intercâmbio cultural* nos coloca numa posição de estranhamento, de deslocamento, e nos mostra novos elementos de linguagem que não conhecemos e que precisamos traduzir para compreender, e na qual precisamos intervir com atos de escolhas, sempre indeterminadas, numa contínua descoberta do mundo. Uma arte, portanto, que pode ser uma arma potente e eficaz na luta pela construção de um futuro em que a diversidade já não seja vista como uma ameaça, e sim uma chave para descoberta de novas e surpreendentes manifestações de humanidade.

## NOTAS

1. Harari, Yuval Noah. Porto Alegre: L&PM Editoras, 2015. 464 p.
2. *Raça e história*. Barcanena (Portugal): Editorial Presença, 3ª ed, 1980 (151 p.), p.19. A primeira publicação da palestra foi feita pela UNESCO, em 1952.
3. O relativismo cultural, perspectiva inaugurada pela teoria antropológica pós-evolucionista, ou teoria antropológica moderna, se caracteriza pela crítica à noção de que as diferenças culturais são expressões de diferentes momentos da evolução de uma mesma cultura humana universal (construindo uma classificação das culturas em etapas que

vão do “primitivo” ao “civilizado”). A partir da crítica de autores como Boas, Malinowski, Durkheim e Mauss ao caráter especulativo da teoria evolucionista, a diversidade das culturas passa a ser positivamente valorizada e o foco da pesquisa será a busca da lógica específica de cada contexto cultural, a partir das “categorias nativas” de pensamento. (ver Stocking Jr., George. – *Race, Culture and Evolution. Essays in the History of Anthropology*. Nova York, The Free Press, 1968 –, que, no final do século XIX e início do século XX, critica o caráter especulativo da teoria evolucionista).

4. Geertz, Clifford. *Os usos da diversidade*. In: Geertz, Clifford. *Nova luz sobre a antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, pp.75-76.
5. Ver Gomes, Mércio P., “Todo homem é uma ilha, toda cultura é um continente e o processo histórico é hiperdialético”, publicado no capítulo 4 deste livro.
6. Brotton, Jerry. “Interesses globais no mundo shakespeariano”, no quarto capítulo desse livro.
7. Appadurai, Arjun. *Fear of Small Numbers: an Essay on the Geography of Anger*. Durham and London: Duke University Press, 2006. p xi.
8. Geertz, Clifford. “Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura”. In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
9. “Coloque seu projeto no mapa” é o apelo através do qual os artistas, projetos e organizações eram convidados a responder aos questionários, tanto nos e-mails quanto na divulgação feita diretamente no site da pesquisa.
10. ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, 8ª ed. 1968. Disponível em [https://monoskop.org/images/2/29/Eco\\_Umberto\\_Obra\\_aberta\\_8a\\_ed.pdf](https://monoskop.org/images/2/29/Eco_Umberto_Obra_aberta_8a_ed.pdf)

---

**SOBRE OS AUTORES**

**INT**

---

**INT**



**Ana Claudia Souza** é jornalista e mestre em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da UFRJ. Ao longo dos últimos vinte anos trabalhou como repórter, editora, crítica, colunista, chefe de sucursal e editora-chefe nas redações do Jornal do Brasil, O Dia, Editora Globo e Globo.com. Também dirigiu o Centro de Programas Integrados da FUNARTE e atualmente é diretora de comunicação da RioFilme.

**André Piza** é gerente de projetos e assistente de pesquisa do People's Palace Projects, um centro de pesquisas artísticas ligado à Queen Mary University of Londres. Como diretor de teatro, trabalhou no Ágora Teatro (São Paulo) e no Theatre Royal Stratford East (Londres). Também é membro do comitê gestor do CASA Festival, um festival londrino de teatro latino-americano.

**Eliane Costa** foi gerente de patrocínios da Petrobrás (2003-12) e atualmente é doutoranda da UFRJ. Atua como consultora, professora e palestrante nos campos de gestão cultural, cultura digital e economia criativa. Ela também coordena o MBA de Gestão e Produção Cultural na FGV-Rio.

**Faith Liddell** é produtora criativa, programadora, empreendedora cultural e consultora. Foi diretora dos Festivals Edinburgh, de 2007 a 2015, uma nova organização projetada para atuar à frente das estratégias conjuntas de desenvolvimento dos 12 maiores festivais de Edimburgo. É professora visitante do Centro de Relações Culturais da University of Edinburgh e membro do Grupo de Trabalho Cultural de Edimburgo.

**Graham Sheffield** é diretor de artes do British Council desde 2011. É responsável pela condução e desenvolvimento das estratégias e programas globais de artes para o British Council, em suas operações, em 110 países.

**Gus Casely-Hayford** é um historiador de arte, escritor, professor e apresentador de TV. Foi diretor executivo de estratégia para as artes do Arts Council England, assessor cultural para as Nações Unidas, assim como para a organização Arts Council no Canadá, Holanda e Noruega, e para a Tate Gallery. É membro do conselho diretor da organização National Trust da Inglaterra e do País de Gales, e membro do grupo Blue Plaques da organização English Heritage. Como curador, trabalhou no Tate, na British Library e no National Portrait Gallery, entre outras instituições. Escreveu e apresentou para o canal BBC duas temporadas da série *The Lost Kingdoms of Africa*, que teve o livro da série publicado pela editora Bantam Press, em 2012.

**Helois Buarque de Hollanda** é diretora do Programa Avançado de Cultura Contemporânea da UFRJ, onde também coordena o Laboratório de Tecnologia e Desenvolvimento Social. Os projetos revolucionários desenvolvidos por ela, como a Universidade das Quebradas e o Laboratório da Palavra, se tornaram referência em como as universidades brasileiras podem construir novas relações com comunidades periféricas, através da experimentação e formas radicais de articulação, linguagem, tecnologia, práticas e expressão. Ela também é autora dos livros *Macunaíma: da literatura ao cinema*, *26 poetas hoje*, *Impressões de viagem*, *Cultura e participação nos anos 60*, *Pós-modernismo e política*, *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*, *Guia poético do Rio de Janeiro*, *ENTER: antologia digital* e *Escolhas: uma autobiografia intelectual*.

**Ilana Strozenberg** é professora da Escola de Comunicação e coordenadora do Pós-Doutorado em Estudos Culturais do Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC) da Faculdade de Letras da UFRJ, e doutora em Comunicação e Cultura, com especialização em Antropologia Social. Sua atual pesquisa investiga os temas relacionados às diferenças culturais no contexto urbano brasileiro contemporâneo, suas articulações com a mídia e o impacto sócio-político nas hierarquias tradicionais. Também é diretora de conteúdo do instituto de projetos e pesquisa, O Instituto, uma organização social dedicada à pesquisa da cultura urbana.

**Jerry Brotton** é professor de Estudos do Renascimento na Queen Mary University de Londres. Também apresenta programas de TV e rádio e é crítico regular. É autor do best-seller *Uma história do mundo em doze mapas*, publicado pela Penguin (2013), no Brasil pela Zahar (2014) e já traduzido para doze línguas. Em 2017 publicou *This Orient Isle: Elizabethan England and the Islamic World* (Allen Lane, 2016), que virou série para a rádio BBC.

**Luiz Eduardo Soares** é escritor, dramaturgo, antropólogo e pós-doutorado em Filosofia Política. Ocupou diversos cargos no âmbito de segurança pública, em todos os níveis governamentais, incluindo o de secretário federal de Segurança Pública, subsecretário de Segurança Pública do Estado do Rio de Janeiro e postos na Secretaria Municipal de Porto Alegre (Rio Grande do Sul) e Nova Iguaçu (Rio de Janeiro). Além dos cargos acadêmicos ocupados na UFRJ e Unicamp (São Paulo), Soares também foi professor convidado das universidades de Harvard, Columbia, Virginia e Pittsburgh, nos EUA, e pesquisador visitante do Vera Institute of Justice de Nova York. Sua extensa lista de publicações cobre diversos temas relacionados a segurança pública e antropologia social, incluindo o livro *Rio*

de *Janeiro: histórias de vida e morte*, publicado internacionalmente pela Penguin (2016).

**Madani Younis** é diretor artístico do Bush Theatre (Londres) desde 2012. Já trabalhou nacional e internacionalmente como diretor, escritor e gestor teatral. Oriundo da área de cinema, teve seu primeiro curta-metragem, *Ellabellapumparella*, comissionado pelo UK Film Council, exibido no Festival de Cinema de Cannes 2007. Foi vencedor do Prêmio Decibel do South Bank Awards, em 2006.

**Marcos Barbosa** é escritor e dramaturgo, doutor em Artes Cênicas pela UFB (2008) e professor do Centro de Artes e Educação Célia Helena (São Paulo). Ele é o coautor de *Feast*, dirigido por Rufus Norris, no Teatro Young Vic (2013), e possui outras inúmeras peças publicadas em língua inglesa, como *Almost Nothing* e *At the Table* (Nick Hern Books, 2004).

**Martin Dowle** é diretor do British Council Brasil. Foi diretor do escritório do British Council no Rio de Janeiro de 1997 a 2001, e correspondente da BBC na América do Sul de 1993 a 1995. Fluente na língua portuguesa, é um apaixonado pela sociedade e cultura brasileiras há mais de 25 anos. Também foi diretor do British Council na Ucrânia e diretor dos programas para a Ásia e União Europeia no escritório geral do British Council. Foi correspondente político da BBC em Westminster e é mestre em História pela University of Edinburgh.

**Mércio Pereira Gomes** foi presidente da FUNAI (2003-07), subsecretário de Cultura e Educação do Estado do Rio de Janeiro (1991-94), e atualmente é professor de Antropologia no Centro de Ciências Matemáticas e da Natureza da UFRJ. É autor de uma série de livros sobre as populações indígenas brasileiras, incluindo *Os Índios e o Brasil*, publicado pela University Press of Florida (2000), e possui outros trabalhos relacionados a antropologia teórica e relações com o meio-ambiente publicados na Holanda.

**Paul Heritage** é professor de Artes Cênicas e Performance na Queen Mary University de Londres, e diretor artístico do People's Palace Projects. Como produtor, trabalhou com grandes instituições britânicas, levando algumas das mais importantes companhias artísticas brasileiras ao Reino Unido, incluindo o Grupo Galpão ao Shakespeare's Globe Theatre, Grupo Piolin e AfroReggae ao Barbican Centre e Nós do Morro ao Royal Shakespeare Company, na Stratford-upon-Avon. Paul também foi produtor executivo da Rio Occupation London, um projeto do Festival Oficial das Olimpíadas de

Londres 2012 e um dos curadores do Fórum Cultural Olímpico e Paralímpico do Rio de Janeiro, parte do programa Transform do British Council. Em 2004, foi nomeado Cavaleiro da Ordem do Rio Branco pelo governo brasileiro.

**Simon McBurney** é ator e diretor artístico da companhia teatral Complicité. Com apresentações em mais de 40 países, a companhia já foi descrita como “a mais influente companhia de teatro da Inglaterra” (*The Times*). Atuou nas séries *Rev.* (BBC), *Os Borgias*, e em grandes produções cinematográficas como: *A Duquesa*, *Harry Potter e as relíquias da morte: parte 1*, *Missão: impossível – nação secreta* e *Magia ao luar*, de Woody Allen.

**Teresa Guilhon** é gerente de comunicação na Trilha da Inovação - Projetos Tecnológicos e Educacionais, uma empresa prestadora de serviços na área de gestão empresarial e treinamento, e responsável pelo desenvolvimento e gerenciamento de projetos nas áreas de cultura, tecnologia e educação d'O Instituto, uma organização social dedicada à pesquisa da cultura urbana. É mestre em Bens Culturais e Projetos Sociais pelo CPDOC/FGV, e pós-graduada em Electronic Graphics pela Coventry University do Reino Unido.

**A arte do intercâmbio cultural** (*The Art of Cultural Exchange*) é um projeto de pesquisa do People's Palace Projects em colaboração com o Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com patrocínio do Arts and Humanities Research Council dentro do tema Traduzindo Culturas (Translating Cultures), em parceria com o British Council (Transform) e apoio do Arts Council England.

**Pesquisador principal:** Paul Heritage, professor de Teatro e Performance da Universidade Queen Mary de Londres.

**Copesquisadora:** Ilana Strozenberg, professora da Escola de Comunicação e coordenadora do Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

**Gerente de projetos:** André Piza e Raquel Roldanus-Dias

**Assistentes de pesquisa:** Ana Claudia Souza, André Piza e Teresa Guilhon Barros

**Estagiário:** Victor Hugo Rodrigues

**Identidade visual:** Heleno Bernardi

### **Conselho consultivo do Reino Unido**

David Sadler, David Treece, Elyse Dodgson, Hayle Gadelha, Janet Vitmayer, Keith Nichol, Madani Younis, Mark Ball, Michael Amaning, Monica Machado, Nick McDowell, Raj Bhari, Ruth Gould, Samenua Seshar, Sara McShane, Sian Bird, Simon T. Dancey, Sue Mayo, Vanessa Gabriel-Robinson, Vivian Reis.

### **Conselho consultivo do Brasil**

Adriana Rattes, Anabela Paiva, Binho Cultura, Damian Platt, Dudu de Morro Agudo, Eliana Sousa Silva, Eliane Costa, Heloisa Buarque de Hollanda, Junior Perim, Liv Sovik, Lucimara Letelier, Marta Porto, Ronaldo Lemos, Silvia Ramos.

**People's Palace Projects** é um centro de pesquisas artísticas ligado ao Departamento de Teatro da Queen Mary University de Londres

Diretor artístico: Paul Heritage

Diretora executiva: Rosie Hunter

Gerente geral: Samantha Maloney

Gerente de Comunicação e Projetos: Thiago Jesus

Gerentes de Projetos: Raquel Roldanus-Dias e André Piza

Coordenadora de Projetos: Renata Pepl

Suporte técnico em Informática: Athan Gkanos, João Canaverde e Sunny Ratilal

Membros do comitê gestor: Amy Casterton, Asma Shah, Catrin John, Maggie Inchley, Penny Green e Peter McOwan

Produção executiva PPP do Brasil: Raquel Roldanus-Dias

Gerente de projetos PPP do Brasil: Brenno Erick

Gerente Casa Rio: Virginia Rigot-Muller

**Organização:**

Paul Heritage / Ilana Strozenberg

**Edição:**

André Piza (PPP-UK)

Brenno Erick (PPP-BR)

Renato Rezende (editora Circuito)

**Projeto gráfico:**

Rafael Nobre

**Diagramação:**

Kátia Regina Silva

**Tradução:**

Martin Heuser

Tom Briscoe

Lucy Hall

Paul Heritage

Rosie Hunter

Andre Piza

Poppy Spowage

Brenno Erick

**Revisão:**

Ingrid Vieira

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

---

Heritage, Paul; Strozenberg, Ilana (orgs.)

A Arte do Intercâmbio Cultural: tradução e transformação  
entre o Brasil e o Reino Unido Rio de Janeiro: Editora Circuito,  
2018.

ISBN: 978-85-9582-021-0

1. Arte e cultura. 2. Arte e política. 3. Transformação social.  
4. Brasil. 5. Grã-Bretanha.

16-09285

CDD 709-81

---

**EDITORA CIRCUITO**

Rua Joaquim Silva, 98, 2º andar, sala 201, Lapa  
CEP 20241-110, Rio de Janeiro, RJ, Brasil  
editoracircuito.com.br





ISBN: 978-85-9582-021-0

