



Rodrigo Cascardo Pereira

"Trânsito, ritmo e proximidade: o amadorismo na contemporaneidade"

Dissertação de Mestrado

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras do Departamento de Letras da PUC-Rio como parte dos requisitos parciais para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Júlio César Valladão Diniz

Rio de Janeiro

Abril de 2012



Rodrigo Cascardo Pereira

"Trânsito, ritmo e proximidade: o amadorismo na contemporaneidade"

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profº Júlio Cesar Valladão Diniz
Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profº Miguel Jost Ramos
CCE – PUC-Rio

Profº Roberto Corrêa dos Santos
UERJ

Profa. Denise Berruezo Portinari
Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, _____ de _____ de 2012.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Rodrigo Cascardo Pereira

Graduado em Psicologia pela PUC-Rio, é Mestre em Letras pela mesma faculdade, onde cursa atualmente o Doutorado em Letras, iniciado em 2012. Professor do curso de "Criação de Roteiros para Mídias Digitais", no NAVE (Núcleo Avançado em Educação), é também compositor e produtor musical, atuando nas áreas de Literatura, Cultura, Música Popular, Comunicações Contemporâneas e Psicologia.

Ficha Catalográfica

Pereira, Rodrigo Cascardo

Trânsito, ritmo e proximidade: amadorismo na contemporaneidade / Rodrigo Cascardo Pereira; orientador: Júlio César Valladão Diniz. – 2012.

111 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2012.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Contemporâneo. 3. Amador. 4. Trânsito. 5. Ritmo. 6. Proximidade. I. Diniz, Júlio César Valladão. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

*Para Ericson,
te chamar de quê?*

Agradecimentos

Aos meus pais que aguentaram o tranco, sempre ali.

À Joana pelo amor e intimidade em que tudo se afina.

Ao meu orientador Júlio César Valladão Diniz, pela presença inspiradora e o olhar atento.

Aos meus amigos, que apesar da distância muitas vezes presente, parecem mesmo dispostos a não esquecer.

À todos os professores do programa de pós-graduação em Letras da PUC-Rio, em especial aqueles a que tive o prazer de acompanhar os cursos, bem como ter o privilégio de sua disponibilidade.

À Pontifícia Universidade Católica por ter me proporcionado tantos encontros decisivos.

Ao CNPq pela bolsa que permitiu a dedicação com afinco ao longo do Mestrado.

Resumo

Pereira, Rodrigo Cascardo; Diniz, Júlio César Valladão (Orientador). **Trânsito, ritmo e proximidade: amadorismo na contemporaneidade.** Rio de Janeiro, 2012. 111p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O presente trabalho se dedica a refletir acerca do contemporâneo em termos de trânsito, ritmo e proximidade. Acreditamos que o principal traço da contemporaneidade é um amadorismo singular, em nada atrelado aos usuais sentidos pejorativos, propiciado pelo advento de alguns artefatos e artifícios próprios da atualidade. Buscando aproximar diferentes contribuições que assumem uma postura crítica em nosso pensamento, e que também se afinam com nossas proposições, nossa reflexão atravessou algumas superfícies fundamentais dos nossos dias, como o debate em torno da autoria, bem como certas complexidades nas assimetrias das relações interculturais. Por fim, a escolha por nos aproximar, no âmbito das produções discursivas, de uma certa ideia de infância como estratégia recorrente e de extrema potência, nos fez entrever uma sugestiva contribuição entre arte e ciência entrelaçadas por um entendimento ampliado de poesia, que balizou nossas ponderações em torno da política e de uma ética na contemporaneidade.

Palavras-chave

Contemporâneo; Amador; Trânsito; Ritmo; Proximidade

Abstract

Pereira, Rodrigo Cascardo; Diniz, Júlio César Valladão (Advisor). **Transit, rhythm and proximity: the amateurism in contemporary**. Rio de Janeiro, 2012. 111p. MSc Dissertation – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This work is dedicated to reflect about the contemporary in terms of transit, rhythm and proximity. We believe that the main feature of contemporary is a singular amateurism definitely not tied to the usual pejorative sense, afforded by the advent of some artifacts and artifices from nowadays. Seeking to bring different contributions that take a critical position in our thinking, and also tuned with our proposals, our reflection has gone through some fundamental areas of our days, as the debate on the authorship, as well as some of the complexities of the asymmetric intercultural relations. Finally, the choice to approach, within the discursive productions, of a certain idea of childhood as a extremely powerful and recurrent strategy, provides a suggestive glimpse of the contribution of art and science interlaced by an expanded understanding of poetry, that guided our considerations around the politics and ethics in a contemporary setting.

Keywords

Contemporary; Amateur; Transit; Rhythm; Proximity

Sumário

1. Proximidade	9
2. Ritmo	42
3. Trânsito	69
4. Referências bibliográficas	109

Proximidade

São muitos os tipos de relação que podemos estabelecer com o tempo, assim como são, em potencial, diversos os desdobramentos nas formas de se pensá-lo. Podemos dizer que modos diferenciados de experiência do tempo resultam em diferentes formas de ser, estar e se relacionar com o mundo. Naturalmente, estas reverberam a elaboração de formas distintas na leitura da experiência da vida, o que inclui modos diversos de coreografar o corpo-a-corpo com o entorno e o outro, e, conseqüentemente, diferentes processos de reflexão e produção da expressão humana.

O termo contemporâneo trabalha obviamente com um eixo de relações temporais. Corriqueiramente utilizado para articular eventos, fenômenos, acontecimentos e ideias que se relacionam no chamado tempo presente, o contemporâneo fala do atual. Há também um outro uso recorrente, e que nos interessa em particular por ilustrar outros entendimentos possíveis, por deflagrar outras chaves de leitura, e, portanto, permitir uma abertura em nossa discussão para uma série de entretempos.

É comum ouvirmos que determinada pessoa foi contemporânea de outra em algum espaço ou atividade em determinada época. Essa relação de proximidade (claramente impressa no prefixo com) ao lembrar de um tempo passado nos alerta para o fato de que, mais do que falar de um aqui e agora, a noção de contemporâneo sugere a ideia de algo que é compartilhado, uma afinidade, um percurso, uma relação. Há uma passagem de Merleau-Ponty que pode nos acompanhar nessa trajetória:

É preciso que com meu corpo despertem os corpos associados, os 'outros', que não são meus congêneres, como diz a zoologia, mas que me frequentam, que frequento, com os quais frequento um único Ser atual, presente (Merleau-Ponty, 2004:15).

Podemos dizer, junto com o autor, e de acordo com o manejo que propomos, que o contemporâneo trata de uma conexão. Há uma atualidade compartilhada, que não se dá necessariamente no instante do agora, mas no

processamento centrífugo de forças que aproximam e produzem um tempo presente entre esses corpos, mantendo-os juntos e em relação.

É na difícil empreitada de rastrear índices dessa ideia, que Giorgio Agamben busca entrever nas fraturas e cisões dos nossos tempos, limiares de inserção em espaços talvez não frequentados, mas potencialmente presentes. Em torno da reflexão sobre o contemporâneo, o autor traz Nietzsche e Benjamin como pares de importância em seu pensamento para incorporar o debate. É na crítica que ambos autores formulam ao historicismo que Agamben busca ativar dispositivos que permitam pensar a noção de contemporâneo mais como uma “singular relação com o próprio tempo” (AGAMBEN, 2009:59) do que a coexistência em uma mesma época.

Partindo de uma síntese cirúrgica de Barthes sobre o tema, Agamben toma por princípio a ideia de intempestivo – qual trabalhada por Nietzsche em suas considerações – para dar um encaminhamento na reflexão que se propõe. O que mais nos interessa na crítica nietzschiana é que, ao questionar a pretensa verdade dos fatos históricos, o autor apresenta-os mais como o resultado de um embate de forças, tradições e gerações. Ironizando a pretensa linearidade da concepção histórica, Nietzsche nos insinua a possibilidade de entrecruzamentos na relação entre os tempos; uma espécie de *ritornello*, um eterno retorno que não se trata de uma infinita volta cíclica ao mesmo ponto ou acontecimento, mas uma espiral de repetição em diferença.

* * *

O fato de que por tanto tempo tenhamos nomeado nosso tempo, e portanto, refletido sobre nossa existência, como sendo um *pós* é por demais emblemático. Entre esse próximo somos que ainda não veio, e aquele esse em que já não estamos, Agamben assinala, quase como meta e mote inscritos nas intempestivas considerações nietzschianas, uma exigência de atualidade. Como se essa nova época por vir, que ainda não pudemos nem mesmo nomear com nossa língua, demandasse uma vigília atendida, espécie de prontidão que não *perca o passo*. Essa expressão usada por Agamben em tanto se conecta com nossos tempos que, se retirada de seu contexto de uso, não tardaria insinuar outras clivagens da contemporaneidade, estas mais relacionadas com os traços da própria época, e não

com uma atitude perante o tempo; é o caso, por um lado, da compulsiva demanda pelo novo, e também do seu inverso – conservar, sustentar e re-tocar essas formas e fórmulas, impedir a erosão dos frágeis indícios de uma presença oca (preservar aquilo que hoje foi fixado no passado)¹.

A urgência da apresentação de um novo é ponto central na circulação expositiva das aparências dentro da prosa contemporânea. Assim como não interessa pensar numa origem fixa, ponto do passado linear que sustenta um essencial, também a ideia de originalidade (enquanto inovação) sofre grande abalo; ao buscar antecipar-se a toda e qualquer possibilidade de decadência e redundância, o campo de articulações do novo acena para a mistura de conteúdos pela saturação de encaixes na construção temporal das narrativas contemporâneas.

Apesar de não entendermos essa dinâmica como uma exclusividade de nossa época, gostaríamos de assinalar ser o contemporâneo em especial atento ao que está presente em torno das formas de se lidar com o passado e o tempo em geral. Quando Agamben assinala essa exigência de atualidade, refere-se (com Nietzsche e Benjamin) a assumir uma postura crítica, tomar posição, acertar as contas e redimir os imbróglios pelo embate da afirmação. O contemporâneo seria algo que urge dentro do tempo cronológico e o transforma ao pôr em ação “uma relação especial entre os tempos” (AGAMBEN, 2010:28).

Nesse sentido, entrar em relação com determinados instantes do passado consiste numa prática de contaminação entre forças; a apropriação e o resgate de resíduos como uma ação que busca incorporar elementos de outros tempos, sugere a possibilidade de se captar “a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada” (BENJAMIN, 1994:231).

Assumindo que a cultura como um todo está aberta para retornos e ligações aparentemente distantes (porém estreitas, se analisadas a uma distância adequada), podemos dizer que o contemporâneo caminha por um espaço potencialmente paradoxal, equilibrando-se apenas entre a atualização de um “já não” e a sustentação de um “ainda não” (AGAMBEN, 2010:24). É nessa condição paradoxal que para uma pessoa pertencer verdadeiramente ao seu tempo, acredita Agamben, deve cultivar algo de inatual, isto é, estar em certo modo à parte, não

¹ Neste caso, a figura do *museu* é o espaço por excelência da forma pela qual se cristaliza o modelo da experiência em nossas sociedades entre os objetos-coisas nos fenômenos-tempos.

coincidindo por inteiro com as pretensões, exigências e modelagens de sua época. Essa espécie de deslocamento no olhar, de sutil desconexão, nos sugere um distanciamento adequado, uma espécie de mobilidade que permita a essa pessoa estar não apenas inserida nos encadeamentos de seu tempo, mas também fora deles, talvez adotando “o costume de ficar sempre meio passo atrás” (BENJAMIN, 2011:126).

* * *

A moda é um ponto privilegiado para nossa discussão, pois, enquanto fenômeno de surgimento atrelado ao mundo moderno ocidental, antecipa o recorte que propomos da temporalidade contemporânea. Com suas extravagâncias e constantes metamorfoses, trata-se de um campo que urge por reconhecer demandas, eleger novidades e produzir tendências. Em sua inovação prática, a moda opera com o que está latente, antecipando aquilo que para grande maioria não é acessível ou identificável. *Visível*, digamos assim.

Não é do nosso interesse examinar a moda acompanhando as constatações em torno de um registro especular e narcísico a partir das interpretações espetaculares de nossos tempos. Não nos interessa apresentá-la como a estetização da vaidade humana. A moda se diferencia ao nosso olhar, primeiro, na forma pela qual, enquanto linguagem de signos que se torcem/contorcem em suas combinações inovadas, promove uma descontinuidade particular nas formas pelas quais os corpos são citados e postos em relação no tempo.

Acreditamos que essa vontade de experimentar o novo tem profunda relação com o gosto pelo enfeite e pelo adorno acima das considerações funcionais. São os detalhes que fazem a moda, visto que a estrutura do vestuário é relativamente estável, ao contrário dos ornamentos e adereços, que sofrem mais com esta diversidade. Os ciclos de mudança constantemente imprimidos na produção desta atividade consistem num grande desafio; sua apresentação deve ser constantemente reinventada, renovada. A moda não é um campo estável, as balizas não são fixas. Manter-se atraente aos olhos do consumidor, com seus gostos e tendências sempre em *mutação de captura* e à espera de uma nova cara parece encarnar uma questão central de nossa época. Não há *rosto* que não possa

ser modelado, não faltam máscaras ou faces para compor: a rasura dessas marcas de distinção ou formas de pertencimento é central na contemporaneidade, e a moda é o campo que encena e antecipa tal condição².

Por ora, é o que podemos entrever a partir do eixo das relações temporais que nos interessa. A moda, ao buscar um princípio constante e regular pelas *novidades*, articula uma peculiar descontinuidade temporal; a *citação* é o dispositivo pelo qual a moda *persegue* e fabrica “antigas novidades” (ROSA, 1969:75). É através desse procedimento que ela põe os outros tempos em relação na produção do *atual*, instituindo na vontade de experimentar o novo a revitalização daquilo que “já não” se frequentava, apesar de potencialmente presente. Trata-se de uma atualização pela qual, num setor da indústria contemporânea, busca-se dar tratamento contemporâneo a algo que já havia sido *usado*.

É por isso que Agamben diz haver certa folga no que é ou não atual no mundo da moda. Estar na moda, é por si só, uma das frases mais paradoxais a ser dita. Para o autor, “um certo defasamento”³ – *meio passo atrás* – que confere à moda a atualização necessária para operar com uma “tonalidade de *démodé*”⁴, uma provocação fora da ordem. A operação pela qual ela recupera, dentro de uma série de circuitarias contemporâneas, elementos não alinhados com as utilidades e demandas então em voga consiste numa *ex-centricidade*.

É assim que a moda realiza um ciclo intenso de criação competitiva que, ao operar com um calendário distinto, isto é, uma forma completamente particular de se organizar no tempo, imprime a constante repetição em diferença de seu repertório dentro da vida contemporânea. É inclusive na distância absurda que *separa* a moda dos estilistas da moda das ruas que é reforçada a singularidade deste como campo de produção e índice da contemporaneidade e seus adereços. Não há peça na complexa circuitaria em que estamos imersos que não esteja envolvida, mesmo que *por tabela*, no constante deslocamento dos signos utilitários realizado por esses inutensílios glamourosos.

² Esse porém, é um tópico que pretendo desenvolver em outro capítulo, por enxergá-lo mais adequado para as temáticas da *identificação*.

³ AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*, p. 20.

⁴ Ibid., p. 26.

Inclusive, nesse mundo espectral que nos auto-proclamamos⁵, nesse *pós* que nos veste, é bem possível que a maior representação dessa condição seja o próprio corpo das modelos, que em sua magreza-manequim constituem-se como corpos/cabides; quebradiços e desmontáveis jogos de encaixe, ao mesmo tempo tão jovens e tão *esqueleticamente* mortas, mesmo que, enquanto imagens, permaneçam na tela tão belas.

* * *

Estar ao mesmo tempo perto e fora é apenas a junção de dois termos de diferentes (entre muitas) chaves pelas quais se manifesta outra baliza fundamental para nossa discussão, que representa também, em parte, outra espécie de meta e mote das contemporaneidades, equacionada nas muitas séries possíveis para a ideia de fronteira. Assim como pressupõe contornos e limites que venham encorpar, esta também constitui-se como a zona movediça de uma faixa de transição. Atrélada ao contemporâneo pelo campo das superfícies, a fronteira é nossa borda paradigmática; numa época em que vacilam as verdades inteiras e unilaterais que antes harmonizavam as fricções do campo social, todos os corpos parecem contaminados por uma chave de ambivalência, tudo ganha um *outro lado da moeda*.

No âmbito das produções discursivas, os tênues limites da fronteira favorecem os deslocamentos que matizam a contemporaneidade num eixo do paradoxo. O coeficiente relativo que lhe é próprio é o impulso pelo qual se busca surpreender aquilo que já estava acomodado, isto é, já havia adequado os seus usos a um lugar comum. Tal ambivalência entrevista no horizonte das terras fronteiriças faz desta noção uma força em constante mutabilidade plástica, o que por sua vez reflete uma tendência teórica geral por se considerar diferentes perspectivas, descrições alternativas que se implicam mutuamente em necessária complementaridade.

Dessa forma, podemos dizer que a fronteira consiste numa estratégia que toma como modelo certa ambivalência cuja afirmação, se por um lado pode muitas vezes ser descrita na “produção de incerteza que ronda o sujeito

⁵ cf. *Da utilidade de viver entre espectros*, Agamben, G. Nidez, 2010.

discursivo”⁶, também consiste num convite à ultrapassagem; para além da operação que gera certo padrão de indiscernibilidade no uso dessa tática da inversão - muitas vezes “talvez demasiado simétrica para ser mais que especulativa”⁷ – a fronteira apresenta-se em sua singularidade contemporânea como essa possibilidade de ser uma *divisa que não divide*.

Nesse ponto de vista, não se trata apenas de uma estratégia de defesa e diferenciação de um dentro frente a um outro, mas de uma dessubstancialização que o re-arranjo do fora promove a um mesmo, impondo uma dinâmica de afecção alterada típica da contaminação que as proximidades do trânsito e da troca implicam. Isso nos leva a examinar a possibilidade de considerarmos tal *separação* não mais que também ela mera *aparência*, uma falsa impressão, visto que apenas em certa medida verdadeira. No que ela de fato existe, isto é, se em muitas perspectivas seja *visível* esse *corte*, há também a iminência de que por um deslize ou golpe de força que construa outra clivagem nessa superfície, algo possa nos convidar a um outro modo de habitar esse acidente geográfico. E que não seja mais, em certo sentido, instauradora de uma separação, mas pelo contrário, índice da inscrição de uma partilha em que um comum flui e reflui.

Esse esforço de escrita/leitura de um pensamento de fronteira deflagra a crise da tradição metafísica, do método científico e dos pensamentos e valores da modernidade. Podemos assinalar a intensificação dessa operação-limite dentro da nossa tradição de saber no conjunto de acontecimentos que se relacionam e convergem no percurso que vai da proposta fenomenológica para a re-versão do estruturalismo e da desconstrução da geração pós-estruturalista. Acreditamos que esse encaminhamento perseguido no último século tem como eixo uma expressividade que opera fora da fala lógica e linear do sentido último (ou primeiro, enfim, único e essencial), e, portanto, fora das exclusividades discursivas, das purezas da substância e das abstrações esquemáticas, do tempo em sua continuidade, das objetivas lentes da verdade e das condições normais de temperatura e pressão.

* * *

⁶ VIVEIROS DE CASTRO, *A inconstância da alma selvagem*, p. 190.

⁷ *Ibid.*, p. 349.

O extemporâneo para Nietzsche se dá na medida em que para um homem, um povo ou uma cultura é “absolutamente impossível viver, em geral, sem esquecimento”, sendo da máxima importância esta faculdade, a do “*poder-esquecer*” (NIETZSCHE, 2003:15); é exatamente ao poder não saber, ao fazer uma escolha de não *dar-se conta*, que o intempestivo sugere em sua força plástica pontos de contato com certa zona de não conhecimento⁸. Refletindo sobre o fato de que os “modos que temos de ignorar alguma coisa são tão ou mais importantes talvez do que os modos que temos de a conhecer” (AGAMBEN, 2010:131), Agamben propõe esse espaço que não se trata simplesmente de um não saber, mas sobretudo, da superfície em que devemos *saber* “mantermo-nos na relação justa com uma ignorância, deixar que um desconhecimento guie e acompanhe os nossos gestos”⁹.

Acredito que essa condição é fundadora de uma registro muito específico (porque pessoal) de saber, e clivagem valiosa em torno da experiência em nossos tempos, um *jeito* que virá revelar presença marcante entre os traços da contemporaneidade. Em meio à crescente tensão envolvendo protocolos das indústrias culturais, e à multiplicação das formas de produção, registro e troca de conteúdo, a recorrente aparição da figura do amador em nossos dias parece surgir com uma singularidade intensificada dentro de um amplo arco histórico; não mais atrelado exclusivamente a uma qualidade ou local de fala dentro de um circuito, abre-se na contemporaneidade certa brecha para esse termo ser retomado de forma não apenas pejorativa. Tal fresta amplia a superfície do amadorismo fazendo dele o principal traço da contemporaneidade. Surge dos novos usos advindos dos artefatos contemporâneos, bem como de uma mudança na forma pela qual a contemporaneidade estabelece relações com suas culturas.

O amador é um termo que está, claro, extremamente relacionado ao campo do trabalho. Numa linguagem corporativa, trata-se de um funcionário que talvez até seja qualificado para uma função, mas que, dentro de um circuito de técnicas e processos mapeados não é devidamente capacitado. Não lhe coube se apropriar dos recursos e procedimentos, talvez sequer os básicos, não os introjetou, talvez tenha inclusive escolhido não modelar sua prática em torno deles.

⁸ cf. *O último capítulo da história do mundo*, in AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*, 2010.

⁹ *Ibid.*, p. 132.

Inverso e avesso à figura do especialista, acreditamos que a noção de amador deve ser retomada adiante num cruzamento com a ideia de artesanato. O amador não faz da sua produção um terreno da perícia; faz o que faz habitando um espaço que não porta o signo do industrial, da repetição serializada. Não traz a tiracolo uma cartilha ou livro de receitas. Suas repetições se dão sempre contextualizadas, ou seja, em relação, e portanto em diferença. Ele é um curioso, um interessado. O amador de que falamos aqui não é o incompetente e/ou excluído à margem dos roteiros privilegiados de circulação. O amadorismo é um modo de produção presente em todas as esferas da complexa circuitaria contemporânea, pois desta é o traço mais expressivo. Está intrinsecamente atrelado à uma série de artefatos e inovações da era da informação. Em meio às novas possibilidades de usos e sociabilidades, a *assinatura* contemporânea passa por um *faça você mesmo*, ou até mesmo, um *just do it*¹⁰; esse amadorismo não vem acompanhado de um manual de instruções, é simplesmente um *tomar posse*, é um *queimar etapas* pela prática, e como veremos adiante, um forte abalo frente aos dispositivos e agentes da mediação.

A natureza opinativa e dinâmica com que a internet estimula uma pluralidade de trajetos pelo uso das vizinhanças faz com que a figura do amador se adeque naturalmente à rede de relacionamentos contemporâneos. O amador não está circunscrito a um campo disciplinar do saber. Pelo contrário, ele articula um repertório de conhecimento com o qual é capaz de dar continuidade aos questionamentos, encontra modos de dizer que não se concentram num vocabulário técnico-especializado e dirigem-se à perguntas atuais.

Se o especialista apresenta uma fala estável em percursos autorizados, a forma como o amador organiza as informações de que dispõe em conhecimento é extremamente pessoal, e o seu repertório é naturalmente formado por essa natureza de trânsito difuso e retalhado do contemporâneo. É por esse motivo que a produção de conhecimento na contemporaneidade fica ainda mais autoral. A forma pela qual o amador articula um conjunto de informações, dados e fatos em torno de um campo de aproximações íntimas, isto é, próximas, é o que inscreve a adequação do mesmo à conjectura das comunicações contemporâneas.

¹⁰ O uso de um dos mais conhecidos *slogans* da publicidade se faz para assinalar como esse amadorismo não está restrito a um local excluído dos principais circuitos da produção contemporânea. Por esse recorte que propomos, a figura do amador chega a encarnar certa exigência de nossos tempos, tendo sido, enquanto ideia, há muito incorporado pelo mercado.

É no conjunto de inovações contemporâneas que o amador tanto *inventa* quanto *inventaria* uma série de artifícios para sua produção. Tais ferramentas, ao aliar qualidade e praticidade, não raro oferecem em seu suporte a convergência de diferentes utilidades, constituindo-se como um corpo aberto que sugere a criação de usos que se aproximam do artesanato, cujo ofício se faz sem receita¹¹.

O amadorismo é, assim, também um *mix* entre a constatação natural de que não há espaço para uns únicos modos, protocolos ou enunciados, e a urgência com que se deve saber responder de bate-pronto, apresentar soluções sem hesitar, ter a manha do improvisado. É por saber o quão frágeis são as pretensas verdades numa era de incertezas, que o amador se torna o personagem por excelência da contemporaneidade, ao encarnar a necessária condição opinativa e acessível do que chamei acima por comunicações contemporâneas.

É o amador que consegue fazer o que Gonçalo M. Tavares se referia com a expressão *observar pelo canto do olho* como a capacidade de captar o pormenor em sua diferença, pensar ligeiramente, criativamente, estar em condições de rastrear o que está ao lado. No seu contraste à figura do especialista, ao não estar em dia com os protocolos e processos de determinada atividade, ou seja, ao não estar incluído no sistema das práticas organizacionais nascidos no modo da indústria, o amador é aquele que, por não fixar o seu raio de olhar, isto é, por estar aberto ao convite do devaneio ou da deriva, encarna a constatação de ser “por vezes, o olhar distraído (o não obcecado) aquele que capta o mais importante” (TAVARES, 2010:81).

Assim, mantendo-se *aquém* (e bem *além* como gostaríamos de sugerir) da especialização, o amador encontra um espaço para sua produção estar ao mesmo tempo inserida, mas não sujeita às fórmulas do mercado. Em sua prática não serializada, instável e sem receita, ora inventa, ora inventaria artifícios e artefatos que o mantém *em andamento* com o mundo. O correlato de sua condição no âmbito das produções discursivas poderia ser visto como uma inclinação por um esforço maior em busca de realizar produções do *literário*, mais do que *disciplinares*.

¹¹ Os *take away shows* produzidos pelo cineasta Vincent Moon é um bom exemplo dessa manejo artesanal que na contemporaneidade faz uma produção amadora. Aqui no Brasil a cineasta Clara Cavour é o exemplo mais representativo de uma nova geração que vem buscando outros *modos de dizer*: <http://vimeo.com/18033354>.

Essa ideia envolvendo *trânsito*, *ritmo* e *proximidade* é típica de nossos tempos e acredito ser o traço que aproxima uma série de personagens contemporâneos, figuras que parecem ter importância destacada na atualidade e com as quais pretendo articular minhas reflexões. Se apresentamos o amor como o traço caracterológico¹² do contemporâneo, pelas diversas circuitarias de nossos tempos acompanhamos a circulação da prosa de diferentes *personae* coreografando suas grafias, isto é, realizando suas *caractereolísticas*.

* * *

Um mundo que se auto-proclama *pós* alguma coisa, é também, de forma complementar, *recém-nascido*. O que as distintas perspectivas têm em comum é o estatuto desafiador de um mundo desconhecido. Enquanto ideia, a infância não é apenas uma fase pela qual devemos passar na continuidade de nossas vidas, nem mesmo poderia estar restrita a uma série de comportamentos que, se por um lado podem ser admiráveis e encantadores, por outro podem se mostrar inadequados e impertinentes. Não raro, no âmbito das produções realizadas nos campos das artes e das ciências, a infância surge como uma estratégia privilegiado de experiência no mundo, uma *nova* abordagem de relação pela qual o fenômeno humano tende a buscar “a experiência pessoal renovada” (ANDRADE, 2011:73).

O desenho dessa ideia de infância que pretendemos articular sugere uma contribuição entre arte e ciência fundada na *inocência* da brincadeira e na curiosidade que leva à invenção de si e do mundo, do tempo e dos objetos. É nos trabalhos de Agamben e Winnicott que gostaria de me concentrar para realizar essa exposição. Enquanto Agamben entrevê nessa ideia a possibilidade de um estado anterior à internalização dos protocolos culturais, e, portanto, a potência de “uma aproximação nova à linguagem” (AGAMBEN, 1999:91), a ênfase em Winnicott é a condição *relacional* de toda criança que permite o desenvolvimento de um espaço intermediário de fenômenos e objetos, esse que é o espaço paradoxal da brincadeira e das experiências culturais. Em outras palavras, é no frescor dessa relação in-fantil (pois não fala), permeada por certa imaturidade e ignorância, para Agamben, e na inocente onipotência lúdica de um espaço entre

¹² Para usar, em outros termos, a expressão reichiana em torno das predominâncias de afetos e dinâmicas relacionais numa pessoa.

linguagem e experiência, para Winnicott, que gostaria de sugerir ser a infância em sua trama *ágil e cândida* aquela que sabe não haver nenhuma “fórmula para a contemporânea expressão do mundo. *Ver com os olhos livres*”¹³.

Poucas instâncias poderiam ser mais contrárias à noção de *especialista* do que essa que estamos agora apresentando. A criança e o amador compartilham “a alegria dos que não sabem e descobrem”¹⁴. O fato de ambas figuras construírem seus repertórios de soluções práticas a partir das descobertas de sua curiosidade investigativa nos aproxima da imagem de um *menino experimental* – para usar expressão de Murilo Mendes que contempla tanto o teor in-fantil do *amadorismo* que propomos, quanto esse *não-saber* que faz a criança inventar a descoberta de si mesma. Não há conhecimento *a priori*, ela experimenta o mundo ao redor pela superfície da inocência: inovando mais a cada dúvida, no que a infância busca *traduzir* mais o entorno às demandas de seu mundo interno do que adequar-se à realidade externa, gostaria de pensá-la como a fabricação de uma lente autoral, intempestiva, iniciada (pelos modos de ignorar) no olhar sofisticadamente precário (em eterno flerte com o que lhe rodeia) que é próprio da contemporaneidade.

No que se dedica a pensar o *brincar e a realidade*¹⁵, tudo em Winnicott gira em torno do cuidado. Como sabemos, sua teoria funda-se sob a perspectiva do desenvolvimento, partindo da relação mãe-bebê para formular uma instigante construção em torno desse *local da cultura*¹⁶. É emblemático esse tempero que encaminha Winnicott para o cerne das questões da contemporaneidade. Porque essa forma paradigmática de nossa época se conceber como sistêmica, conexcionista, naturalmente engendradora numa complexa teia de emaranhados em rede faz com que, tudo estando tão interligado, o cuidado ganhe um estatuto diferenciado e desdobramentos que se multiplicam.

O chamado *espaço potencial*, cuja qualidade está atrelada ao contorno, manejo e adaptação ativa do amor zeloso, e por isso não excessivo, é fruto da continuidade com que a criança pode experimentar as sensações de si. Dito isso, esse território intermediário, espaço da cultura e da criação lúdica, do gesto

¹³ ANDRADE, O., op. cit., p. 65.

¹⁴ Ibid., p. 60.

¹⁵ WINNICOTT, D. *O brincar e a realidade*, 1975.

¹⁶ Aproveitamos para citar, de forma indireta, antecipadamente, um autor que estará presente de forma especial em um dos capítulos do presente trabalho, incorporando o debate em torno dos processos de identificação na contemporaneidade.

espontâneo e da realidade compartilhada, surge da experiência com que o ser humano se defronta na relação entre o que é objetivamente percebido e o que é subjetivamente concebido. É na ampliação que propõe para o entendimento a cerca do brincar que Winnicott retoma a criatividade apresentando-a como o eixo da vida saudável. Este não é restrito às crianças ou aos artistas, trata-se de um fenômeno universal. O brincar winnicottiano não vem atrelado ao brinquedo, mas é inseparável da ideia de criatividade, de tal forma que a maior preocupação do psicanalista é desenvolver uma metodologia que restitua ou potencialize a capacidade de brincar. Podemos dizer que, em muitos sentidos, Winnicott está mais empenhado em refletir sobre a saúde do que inventariar processos e nomenclaturas tópicas dos estados patológicos da mente.

A forma pela qual a contemporaneidade demanda modos de dizer esse frescor, essa novidade, esse novo arranjo para o qual nem mesmo pudemos nomear, nos parece acenar para a intensa reverberação sensível que o campo de considerações em torno da infância aciona em nossa época. Contudo, se há a escolha por essa condição daquele que ainda não fala, ou até qualquer aproximação possível com desdobramentos do campo de enunciados do *começar de novo*, ela parece repousar numa ética em nada passiva.

Naquilo que, junto com Benjamin, na atualidade “rejeitam a imagem do homem tradicional, solene, nobre, adornado com todas as oferendas do passado, para dirigir-se ao contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época” (BENJAMIN, 2011:116), podemos constatar ser essa pauta produzida por um deslocamento que dribla o que lhe veste de ingenuidade. Nesse ponto, contrapor a ingenuidade à inocência pode ser da maior importância para nos relacionarmos com extensa gama de elementos infantis. A criança como aquela que (que pela inocência) consegue alcançar grande complexidade a partir de enunciar das simples e gerais, mas desconcertantes. Acreditar na inocência, apostar na força da sutileza, olhar gentil ao outro.

Talvez seja exatamente por isso que a criança seja incomparável no que diz respeito à estar “em condições de poder dar atenção precisamente àquilo que não está escrito, que não está às claras, que não está dito. É por isso que pode ela, também, “nomear as coisas na sua língua” (AGAMBEN, 1999:92).

Em Agamben, a infância é acionada como a utopia de uma linguagem da experiência. Movida pela curiosidade, essa criança inventa sua forma de

*dizer/definir*¹⁷, valorizando os impulsos indutivos, numa atitude de abertura e suspensão em relação aos problemas que coloca. O amadorismo infantil, qual os fragmentos com seus labirínticos ritmos e efeitos em Agamben, processa o artesanato de uma prosa *narrativo-poética* que se assemelha a um compacto-filosófico da ordem de um saber absurdo, a saber, feita de modos de não-saber. É o *interesse de conhecimento* que por si só já contém *potencialidades comunicativas*; a criança utópica, *servindo-se da linguagem como instrumento intuitivo-associativo*, não pode deixar de resultar numa *epistemologia mais poética que conceptual*, fincada na condição de uma *antecâmara do conhecimento*, espaço também por excelência das *imagens do pensamento*.

* * *

A poesia é exatamente o que de mais próximo temos para nomear as coisas por uma língua própria, e também, num sentido mais amplo, se tomada enquanto ideia, o que de mais inapreensível existe na vida, isto é, aquilo que no mundo tempera sua porção não escrita. Por isso podemos dizer, junto com Rancière, que a poesia não é mais do que uma linguagem de infância¹⁸.

Como assinalamos ao longo das propostas de Winnicott, possuir a condição do infante implica saber manejar os jogos de encaixe do paradoxo. Não para tentar encontrar neles uma simetria diametralmente oposta ou cair nas infinitas duplicidades do contraste binário, mas para percorrer a exploração desse território em seus acidentes geográficos. A experiência limite que a poesia se implica é, para usar os termos de Manoel de Barros, praticar uma escrita “onde a gente ainda pode fazer com que o absurdo seja uma sensatez”¹⁹.

Essa infância da poesia é para o poeta, antes de tudo, um *saber absurdo*, através do qual cabe ao fenômeno humano “experimentar os deslimites do ser”. Ao dar-se conta e sair de si, ultrapassar, arrevesar, o poeta é um ser das metamorfoses. Dizer e nomear. Busca o artesanato de seu “nicho de linguagem” “tentando envergar a linguagem” ao seu jeito, para que tragam “repercussões de

¹⁷ Utilizo aqui em itálico termos *sampleados* do prefácio escrito por João Barrento para *Ideia da Prosa*, de Agamben para aproximar os fragmentos escritos pelo filósofo da prática da brincadeira: ambos, sempre tão bons, parecem sempre acabar rápido demais.

¹⁸ RANCIÈRE, Jacques. *La palabra muda*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2009.

¹⁹ BARROS, Manuel. *Encontros*, p. 104 passim.

nós”. E o faz isso como um *brincar*, atividade paradoxalmente da maior seriedade, um modo de talhar, pela desarrumação da língua – arejar as palavras, o “criançamento do idioma”. Manoel de Barros sabe que é na possibilidade de incorporar à sua produção “essa sintaxe torta das crianças”, na visão de uma *inocência renovada*, que a poesia incorpora as partículas invisíveis que temperam o mundo em cores e sabores. “Atrás da voz dos poetas moram crianças”.

O traço do amadorismo artesanal que apresentamos para a contemporaneidade é algo não apenas de seu conhecimento, mas também, e principalmente, algo por ele perseguido. É preciso, para o poeta, “aprender ignorâncias”, ou até mesmo “desaprender pra chegar ao grau da infância”, para rastrear esse saber que é um disparate avesso ao do especialista. Não é o acerto de um procedimento ou a veracidade de uma informação, mas a transposição do que sua visão/leitura/escuta/escrita rastreia e concretiza num fazer sensorial-afetivo; isso é o que lhe distancia da cristalização de um método serializado e o faz perseguir esse conteúdo que a muitos escapa.

Sendo a infância “onde os sentidos se misturam”, ela é a lente e o filtro adequado para a *tradução* do poeta em sua “oficina de transferir natureza”. Qual a criança que deve inventar o mundo que ali já estava para dele fazer uso e também nele se inserir, nesse *transferir potencial*, a poesia é esse brincar que pode ser nada mais do que “fazer um outro mundo”. Por esse ângulo de relações, o “encantamento das palavras” tal falou Manoel de Barros não é senão o brincar (as lúdicas torções) pelo qual a poesia entorta a rigidez dos utilitários usos da linguagem. Os poetas resgatam cifrados nos corpos sonoros desses inutensílios os adereços da magia que Benjamim assinalou faltar aos adultos quando vistos pelos olhos de uma criança. Nesse sentido, ver as coisas pela primeira vez com o mesmo assombro das crianças significa *ver com os olhos livres, contemporâneos*.

Essa *mágica* poética, como já dissemos, assemelha-se a um brincar, a um investigar usos e manejos para certos objetos e fenômenos. É bem possível que, pela leitura de cada um a respeito de certas poesias, possamos “saber das misturas da criança que ficam nos sonhos do homem”. Talvez o grande mistério, o grande atalho que garante à poesia o acesso privilegiado a um inexplicável da experiência humana (já que ela exatamente é a ferramenta que encarregamos pela árdua tarefa de nomear o inominável) não seja nada senão fruto desse artesanato pelo qual o amadorismo do poeta (ele sabe que nunca deve-se proceder como um especialista)

encontra “o acerto do som com o sentido das coisas”. A forma como fusiona aspectos da sensorialidade humana “até que os sons se combinem para o canto” é o que permite à poesia falar, pelas palavras de uns, sobre o que a experiência de muitos não consegue *traduzir*.

Essa potência infantil da poesia, misto de encantamento e ignorância, mas necessariamente fincada num *dar-se conta*, é aquilo que faz o poeta perseguir tatear aquilo que não estava à vista, mas que passaram a ser entrevistas pelas lentes que ele fabricou. Enquanto artesão transfecedor de harmonias dissonantes – entregue em sua fábrica sensível que reconhece e aplica modulações nas escalas temporais no país dos jogos – o poeta transita brinquedos e brincadeiras que o atentam “para a descoberta das coisas que eu nunca vi” (ANDRADE, 2011:44).

* * *

Como sugerido pela divisão dos capítulos de *A Ciência nova*²⁰, a poesia ultrapassa a expressão lírica, sendo esta, artesanato das torções na linguagem que perseguem expressar esses elementos poéticos. Segundo Vico, eles estão presentes também, entre outros, na lógica, na moral e na economia, bem como na política, na história e na astronomia. O autor segue adjetivando pelo índice uma série de domínios da investigação humana que passam a ter, na poética, uma espécie de habitat. Em Vico, a poesia é uma condição, e até mesmo uma dimensão compartilhada, uma lente diferenciada para as aproximações. Inerente ao mundo, articulada também pelos segmentos da cronologia poética, da física poética e até mesmo de uma surpreendente metafísica poética, é também a prova de que o estado do mundo “devia, deve ou deverá mudar passa por uma reflexão da ciência nova, necessariamente conduzida pela invenção, a aventura e a fantasia e por isso de resultado sempre imprevisível” (VICO, 2005:213). Esse saber absurdo proposto por Vico, acima de tudo, tende, ao olhar o mundo, a inclinar-se mais para o *compreensivo* do que para o *explicativo*. Isso implica estar atento e decidir com o que se *afinar*, mais do que *afanar* as variáveis de possibilidades de construção do sentido. Talvez, pelo que em suas sugestões e intuições há de expressivo, tal ciência nova se ancora na poesia para constituir-se como uma

²⁰ VICO, Giambattista. *Ciência nova*. Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

ciência das ligações, ou como sugerem as breves notas de Gonçalo M. Tavares, uma “teoria sentimental” (TAVARES, 2010:79).

A metáfora da arte a ser trabalhada no contemporâneo incorpora as manipulações diversas que estabelecem no registro estético uma zona de “analogía entre formas de lenguaje” (RANCIÈRE, 2009:44-45). Transplantar de forma análoga esse artesanato é o que virá mobilizar e empreender, pela fábrica de forças do sensível, “a fusão da arte com a vida” (RANCIÈRE, 2005:11). Constantemente sugerindo em suas intuições (e também intuindo em suas sugestões) alternativas singulares e questionamentos pertinentes, o fazer artístico processa uma experiência *na* linguagem, mais do que uma representação através dela. Curioso assinalar que, para Rancière, a força dessa experiência dos modos de expressão que envolve a partilha do sensível retifica, entre outras coisas, a necessidade de construir um campo de reflexão em torno das formas pelas quais uma comunidade também é constituída de forma estética. Isso inclui pensar como essas práticas artísticas, que se tratam de modos de dizer, oferecem uma capacidade de ampliar os modos de leitura do mundo. Entendendo-as como formas de inscrição do sentido que remodelam a imagem do indivíduo e da comunidade, Rancière se pergunta sobre “os possíveis que elas determinam e seus modos de transformação”²¹ no que diz respeito ao comum.

Essa reflexão de Rancière talvez seja a forma mais adequada de acenarmos para a problemática disparada na superfície da autoria em nossos dias. Como se agora, o relacionamento que se estabelece na “maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha”²² assumisse uma dinâmica singular, e pelo advento do ambiente digital, pudessem ser retomadas certas pulsões que fazem da alteridade o seu habitat.

Como se a *tradição dos oprimidos*, para usar termos de Benjamin, ganhasse razões para carregar-se de certo fôlego renovado, acenando considerações e tomando a conjectura contemporânea como um momento sensível à “capacidade de uma atitude estética e uma atitude de vida muito menos opressora” (SANTIAGO, 2011:55). Fazer da vida uma obra de arte é uma estratégia privilegiada, porque *limítrofe*, de *fronteira*. Significa “substituir a representação artística pela realização experimental da energia artística nos

²¹ Ibid., p. 13.

²² Ibid., p. 15.

ambientes do cotidiano” (BOURIAUD, 2009:119). A forma adequada e possível de, nos crônicos pontos que constituem certa dívida da humanidade para consigo mesmo, tornar possível a repartição das partes que podem redimir desde antigas querelas e imbróglis, como dar um encaminhamento às principais questões que constituem-se como entraves à discussão da *ética*.

Por ser a prática artística, para usar os termos de Bourriaud, uma *situação construída*, assim como persegue encontrar o que ainda não sabe, utiliza-se de contribuições dos mais diversos campos da atividade humana por se mostrar confiante no caráter afirmativo daquilo que ele pode produzir. Não é contudo esse o índice mais importante do caráter decisivo dessa operação para o contemporâneo. A arte é antes de tudo um registro que se esmera em fabricar-se na “relação com o Outro, ao mesmo tempo em que constitui uma relação com o mundo” (BOURIAUD, 2009:118).

A presença central dos temas da alteridade constituem o desafio da nossa época, de forma que seja essa noção ao mesmo tempo *meta* e *mote* do contemporâneo. A arte é o campo das ligações, é a estepe em que não há palavra final. As discussões e revisões estão, de forma mais clara que em outros domínios da expressão humana, *em aberto*. A poesia é, provavelmente, se tomada num sentido mais amplo, não apenas a ferramenta que busca torcer os *estados de poço* (como dizia João Cabral) da experiência humana, mas também o mistério compartilhado por todos; Como assinalou Júlio Diniz²³, “a poesia que nos une” é essa liga que não harmoniza in-diferença com o outro, isto é, não está disposta a permear um “lugar da insensibilidade”, insiste em atentar para “a sensação de compartilhar com outros o sentimento do mundo”. Basta uma simples atenção às grandes querelas da época aliada à constatação de vivermos numa “sociedade que precisa urgentemente se reinventar”, que podemos dizer, junto com o autor, que “diante da intolerância, a poesia é necessária”.

* * *

Nos contornos paradoxais que Agamben trabalhou para a ideia em questão, assim como é necessário ser, em parte, inatual, o contemporâneo é aquele

²³ DINIZ, J. *A poesia que nos une*. Artigo publicado em *O Globo*.1/05/2011.

que ao fixar o olhar no seu tempo contempla não apenas a luz de sua época, mas sabe mergulhar nas “trevas do presente”. Se na ideia de um quarto escuro temos potencialmente o mesmo quarto de quando aceso, por outro lado, há também qualquer coisa que o escuro produz nesse quarto que faz com que o estado deste se altere. Saber captar tal passagem, tais conteúdos que nos escapam se apenas olharmos o quarto iluminado trata-se de ação similar pela qual, ao se ver inseridas num quarto escuro, gradualmente desinibem-se as chamadas *off-cells* e enxerga-se o quarto em “seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes” (AGAMBEN, 2009:63).

Ao recorrer à habilidade específica dessas células em nossas retinas, podemos dizer que o autor não atrela o contemporâneo apenas a um saber manter-se numa distância adequada, mas a ser um corpo que em meio a outros é capaz de se utilizar de uma lente deslocada para refletir uma outra visão; a partir da nossa percepção necessariamente tardia da movimentação dos corpos celestes podemos ilustrar a defasagem a que Agamben se refere a quem não transita no escuro de seu tempo. Devido às inimagináveis distâncias percorridas pela luz, a imagem que nos chega já não é; na demanda por assumir e afirmar continuamente uma visão acerca do que é visto, nossa leitura *em tempo real* está imposta a ter uma percepção tardia, quase condenada ao que é resíduo.

O olhar é um sentido de tanta importância para nós que a sua ideia se expande para além do mero ato de mirar algo com os olhos. O processo pelo qual ocorre a maturação do tônus muscular envolvido nas funções oculares pode ser considerado o ato inaugural do *dar-se conta* do eixo relacional em que estamos imersos. É da continuidade desse processo em que a criança começa a reconhecer e distinguir que se inicia certa *sensação de si*, que deverá trilhar caminho pela experiência da vida no mundo, já que agora percebe que existe um *fora* dela.

Pelo ângulo dessas relações, a ideia do olhar é da maior importância não tanto pelo *o quê* se olha, mas principalmente no *como*. Por não oferecer respostas fixas, mas relativos pontos de vista, o mundo oferece infinitas possibilidades de construirmos o nosso modo de ver as coisas, e isso não se refere tanto a dizer como toda verdade é relativa, mas a como o relativo constitui-se como o paradoxo que é inerente à vida, verdadeiro porque não se resolve, mas afirma-se e com ele e suas séries nós temos de conviver.

Esta nossa visão, por sua vez, não é de todo separado do modo pelo qual os outros o fazem. Para usar em outros termos certa afirmação de Silviano, “as posições não são fixas e têm de ser compreendidas na sua intercambialidade” (SILVIANO, 2006:106). Nossa visão está em constante contato com outras, e é através de uma lógica entre afetar e ser afetado que elas estabelecem uma dinâmica própria da convivência que nos permite até mesmo especular se não seria, em certa medida, a partir da interação dessas perspectivas que podemos supor ocorrer também certa produção de contemporaneidade entre os corpos.

Alguns aspectos no fascinante processo de comunicação entre os neurônios sugere afinações com nosso recorte. A natureza interativa e relacional dessa conexão com que o sistema nervoso coordena as funções corporais pelas quais agimos e respondemos ao meio em que vivemos nos permite fazer essa breve digressão a fim de apresentar mais uma série do eixo da proximidade do contemporâneo.

As terminações de contato entre cada uma dessas células, chamadas *sinapses*, oferecem via-expressa para os impulsos elétricos ventilarem sinais codificados pela parabólica-corpo, pondo os neurônios *em conversa*; realizam, assim, a análise de informações sobre o estado do organismo e do ambiente externo numa proximidade com históricos de afinidade. Essa verdadeira convivência produzindo circulação discursiva perante à constante demanda de trabalho faz com que até os neurônios tenham lá suas amizades.

A cada vez que um grupo de neurônios dispara junto, a tendência de que o façam novamente é aumentada. Há uma lei formulada por Donald Hebb acerca da plasticidade da rede sináptica que, em parte, formula com impressionante síntese crítica a clivagem pela qual estamos apresentando o contemporâneo. Na verdade, são sete leis, mas no espaço exíguo do trabalho (a fim de não nos distanciarmos em demasia do nosso foco), apresentaremos apenas uma, que nada mais é do que *neurônios que disparam juntos permanecem disparando juntos*. As contribuições de Hebb foram incorporados aos estudos cognitivos e comportamentais envolvendo a formação da memória, e teriam muito o que sugerir em outros focos de pesquisa, mas aqui eles vêm apenas decantar (ou condensar) *o grosso* de nossa argumentação. Disparar junto é não apenas uma ação compartilhada dentro de uma temporalidade específica, mas a indicação de uma foco de atração.

A atração é peça chave nesse contemporâneo das proximidades. Ela que nos acena indícios da sensação de contemporaneidade entre os corpos. Espinosa entende que a atração “é uma alegria acompanhada da ideia de uma coisa que, por acidente, é causa de alegria” (SPINOZA, 2008: 243). Há alegria em alguma escala dentro desse conjunto de relações pelas quais, também, um corpo pode sentir-se em andamento com o mundo. Ela é, ainda com Espinosa, “a passagem do homem de uma perfeição menor para uma maior”²⁴. A alegria aumenta nossa potência de agir. Ela nos altera – assim como a tristeza, em oposição. A cada disparo de um vizinho na rede neural ocorre também uma alteração química na superfície dos neurônios que os torna mais sensíveis a esses disparos, os tornando-os também mais participativos.

* * *

A contemporaneidade encenada nessa dinâmica alterada pode ser constatada, por exemplo, na arte sutil da conversa. A interação gregária do homem, que envolve utilidades funcionais mas também inutensílios e amenidades, mescla abordagens de aproximação e articulação de argumentos que se constituem como um convite aberto. Temos bom exemplo disso na extensa quantidade de cartas e correspondentes vinculados a Mário de Andrade, por exemplo, e o valor conferido por este ao ato de *puxar conversa*. Como assinala Silviano, esse impulso, quer dizer, essa com-pulsão que em Mário “por um lado beira o amor à humanidade, por outro, demonstra o poder social do uso público do raciocínio” (SANTIAGO, 2006: 98) tem no *convencimento* – a mineração do outro – o seu grande sentido: o uso da fala como instrumento-chave da vida cultural.

Essa constatação das respectivas possibilidades que a circulação pública da visão e seus modos de enunciação/recepção articula no modo com que organizamos a experiência é da maior importância numa civilização que trabalha com a circulação extensiva/intensiva de imagens. Porque ver alguma coisa é poder falar sobre ela. Quando dissemos acima que a prática da conversação consiste numa arte sutil é porque, de fato, tal conjunto de procedimentos associados a uma *vida-em-conversa* se assemelha aos operados pela arte; tornar visível ao outro

²⁴ Ibid., p. 239.

aquilo que não podemos dizer com a língua que fazemos uso. Porque por mais que elaboremos um discurso que apresente esse trabalho, por mais que possamos oferecer um fio condutor que dê referência dos percursos e trajetões nas intenções do processo de nosso projeto, nunca saberemos até onde essas *franjas* podem chegar. O artista busca modos de dizer aquilo que entrevê mas não pode, ou simplesmente não quer, que isso seja simplesmente dizível de forma corriqueira. Ele quer dizer aquilo que diz e todas as mais outras coisas possíveis nesse modo que encontrou para fabricar um signo que é, ao mesmo tempo, visível/dizível.

Esse efeito próprio do campo da arte não só expõe um olhar, o do artista, e tampouco apenas a capacidade de afetar o olhar daquele que se depara com o objeto de arte; ao se exhibir e convidar o observador a mergulhar pelas camadas possíveis de suas aparências desdobráveis, autoriza-se e demanda-se que esse terceiro possa também dar a esse objeto *um outro olhar*, significá-lo por outra clivagem, usurpar a produção de sentido que o artista embrenhou-se com seu objeto, *traduzi-lo*; fazer com que o uso que esse objeto encorpa por essa lente seja deslocado, tornando-se um outro que fará sentido para quem o olha.

Em apresentação para a exposição “Turbulências são apenas nuvens no caminho” do jovem poeta Omar Salomão, Ericson Pires assinala essa diferença na proximidade precária das relações contemporâneas. Trata-se estar em determinada posição que, mesmo que dois corpos não estejam num mesmo tom, pelas perspectivas e intervalos que ocupam em suas respectivas escalas, possam estar harmonizados, o que inclui, naturalmente, uma série de tensões, modulações e inversões. Dessa forma, ao pôr-se em relação com o que está em andamento consigo, o contemporâneo pode “olhar novamente o já olhado, transversalizar, cruzar novamente por ele sendo outro”.

Talvez seja isso a que Omar²⁵ se refere ao buscar, “com meus olhos míopes”, sincronizar uma sintonia entre os corpos com que esbarra, captar e se alterar pelas imagens que (“vejo embaçado”) registra “nem longe, nem perto” (não por medir calculadamente a distância ideal, mas por querer “dançar nossa distância”, querer ousar, des-cobrir o “fino arrepio”) a precariedade que impregna o contemporâneo. Ser *impreciso* é dar-se conta e decidir-se sensível às refrações do sentido. É buscar produzir aproximações sugestivas nessas breves

²⁵ SALOMÃO, O. *Impreciso*, p. 58 passim

manifestações de superfície, perseguir rastrear em tudo o que vela e desvela a imensa precariedade entre as palavras, as imagens e as coisas, indícios daquilo “o que esconde as cores”, aquilo que timbra tudo o que fica por dizer.

Essa escolha pelo campo das incertezas expressivas faz com que constatemos que “a tradução é a fala da contemporaneidade” (PIRES, 2007:164). Se por um lado todos sabemos do estatuto de *ofício do impossível* encarnado pela ideia *stricto sensu* da tradução, sabemos também que a proximidade impõe que traduzir seja preciso. A traição que a mesma opera na superfície textual acena, em favor dessa aproximação, para a crença positiva na força do encontro e do afeto, no caráter transformador que lhes é intrínseco.

O contemporâneo está em andamento com o mundo pela forma com que, ao olhar, nisso que é traduzir, torna-se outro. E mais, nesse processo, diante do qual não pode se reencontrar o mesmo – pois insiste em atualizar tudo o que lhe atravessa nesse trânsito incessante do precário – o contemporâneo sabe (porque sente) que é

na tessitura mais simples da vida, na lógica mais direta dos encontros, nos espaços menos esperados, porque são os mais vivos, os que impulsionam, os que respiram, que são orgânico, os que são corporais, é nesses espaços que a resposta está sendo gerada o tempo todo (PIRES, 2008:176)²⁶.

É pela força de produção de contemporaneidade que a proximidade dos encontros imprime em nossas vidas, pelas amenidades e eventos casuais que tornam-se já saudosos no se virar em busca dos próximos, mas também na constante inconstância com que nossas vidas esbarram a todo instante com a precariedade de nossas forças, por tudo isso, o contemporâneo é a dimensão pela qual as amizades são como uma multidão acesa. Dito isso, cabe um breve desvio – daqueles em que, como as torcidas, somos tomados por uma força que nos faz, mesmo que sem perceber, cantar juntos – para que o inesquecível e até mesmo o improvável possam prevalecer frente a tudo aquilo que nos vem com a força da imprevisibilidade. Que essa força que sempre nos deixa bobos perante o quão frágil somos – mas que esperamos também sempre ter a chance de sermos por ela tratados com parcimônia, de forma que possamos retribuir a gentileza e tomá-la

²⁶ “Entrevista com Éricson Pires” in *Azougue: edição especial 2006-2008*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

como estruturante – seja afinada com o percurso desse que é nosso contemporâneo: na medida em que se atira a ser aquele que do pouco que sabe de todos quer muito de cada um, sendo também aquele bobo da Clarice (*é quase impossível evitar o excesso de amor que um bobo provoca, é que só o bobo é capaz de excesso de amor, e só o amor faz o bobo*) que possa continuar a confirmar a sensação por nós compartilhada de que frente às intempéries, a vida poderá sempre resistir e se renovar.

* * *

A impressionante força de atração exercida pelo canto das sereias é passagem recorrente em diversas narrativas, sendo a mais ilustre, aquela em que Homero nos conta o retorno de Ulisses. Consta que essas criaturas mitológicas eram tão lindas, ou seu canto produzia um arrebatamento tamanho, que se não fossem utilizados subterfúgios para trapacear essa força de encantamento, provavelmente os tripulantes dos navios que por ali passavam viriam sucumbir apaixonados e enlouquecidos – atirando-se em busca dessas belezas, pelos indícios desse canto, afogando-se ao mar, entre os rochedos.

Blanchot diz que as sereias cantavam “de uma maneira que não satisfazia, que apenas dava a entender em que direção se abriam as verdadeiras fontes e a verdadeira felicidade do canto” (BLANCHOT, 2005:3). Assim como um raio que, por um instante, a partir de seus filamentos em contraste no céu, dá indícios em seu riscado do ponto de queda. No entanto, tornando a desaparecer, nos deixa apenas apontar uma região, qual as melodiosas frases e notas das sereias que dão pistas de um trilha que é, no mínimo, arriscada; qual também à aventura dos navegantes que nos oceanos se lançam, e arrebatados por esse canto que em si não basta, que exerce força de atração tamanha que demanda uma negligência por parte destes, acabam por se arrebatar frente ao encantamento dessas belezas.

É marcante a presença do canto na história da humanidade. Podemos encontrá-lo nas saudações, nas brincadeiras de roda, no ofício de bardos e trovadores contando histórias e trazendo notícias, nos cantos de festa, nas orações, e misturado às práticas mais cotidianas da vida. É possível até, em certo sentido, que seja o canto a mais genuína expressão do fenômeno humano, visto a

variedade de campos em que se manifesta, a complexidade de afetos com as quais está envolvido ao expressar e mobilizar nossas vidas, e pela diversidade de sua presença histórica, sempre reafirmada.

Como sabemos, o canto está associado à voz. Por sua vez, em geral, a voz, associada primeiramente à fala, desempenha papel central na comunicação, estando, portanto, intimamente relacionada com a necessidade gregária do homem. Vico assinala que os homens formaram as suas primeiras línguas cantando, sendo a fala e o canto completamente entrelaçados, visto que até “os mudos emitem os sons informes cantando, e os gogos também cantando soltam a língua para pronunciar” (VICO, 2005:138).

Apesar da forma como conhecemos e utilizamos o termo canção em nossos tempos, vale lembrar que são amplos os moldes de encaixe desse termo numa série temporal. Por exemplo, Vico diz que os egípcios “escreviam as memórias dos seus defuntos nas *siringas*, ou colunas (subterrâneos e tortuosos esconderijos em cujas paredes eram escritos os hieróglifos), em verso, chamadas '*sir*', que quer dizer 'canção’” (VICO, 2005:298). Nesse contexto, a canção vira um registro, apresentando histórias e passagens através de seu corpo.

Sabemos que a *Odisseia* foi escrita em cantos, entre tantos outros exemplos. No entanto, não seria necessário perfilar um emaranhado de indícios a ilustrar essa presença decisiva, pois não nos interessa, inclusive, mapear uma infância do canto em nossa história, mas pensá-lo como prática privilegiada *comum* da *partilha*, o que nos leva, muito mais, à caça de indícios de uma infância humana manifestos no canto. Se, junto com Vico, Rancièr diz que “la poesía no es sino una manifestación particular de la poeticidad de un mundo” (RANCIÈRE, 2009:54), essa infância disfarçadamente espalhada, qual poeira viajando longas distâncias pelas nuvens, essa potência em seu “destino voz” (RAMOS, 2008:104), não se trata de um saber abstrato, e sim “de la unión necesaria de una palabra y un pensamiento, de un saber y una ignorancia”²⁷.

Para Dorival Caymmi²⁸ a canção é “fotografada por olhos especiais”. Dentro da maneira individual do fazer e do criar, “há uns olhos especiais para se ver a música”. O *olhar* é, por todos os motivos já citados, dispositivo fundamental

²⁷ RANCIÈRE, J., loc. cit.

²⁸ Utilizo-me aqui, para as falas de Caymmi, das transcrições que realizei de sua fala no documentário “Um certo Dorival Caymmi” (1999), de Aluísio Didier.

para o contemporâneo. “Em outros tempos, todos costumavam fazer cantigas, de modo que tudo o que viam, pensavam, faziam ou ouviam virava cantiga” (Steinbeck, 2008:8). Esse é o caldeirão da expressão do canto, a tecnologia do transferir, ao natural, amador e artesanal.

Apesar de ser manejado em algumas das referências de nosso trabalho, optamos por não utilizar o termo *cancionista*, na medida em que notavelmente se aproxima da ideia de um especialista da canção – *cancioneiro*, presente também de forma ampla, e cuja sonoridade inclusive nos agrada mais. Praieiro. Dorival. Consta que assim que veio o sucesso, o baiano quis se aprofundar no estudo do instrumento, mas foi impedido, temiam que ele perdesse aquele jeito, o olhar especial que lhe permitia fazer canções. Essa crença no caráter positivo de uma precariedade em prol da expressão de um *peçoal*, é um dos eixos da cultura brasileira, extremamente atual, isto é, intensa e extensamente afinado com a conjectura contemporânea. Como se, desconfiados dos modos de produção e transmissão de conhecimento, nos liguemos sempre ao saber a partir de uma inteligência prática, sempre inseridos numa onda em andamento, apressados em nos precaver dos engessamentos metódicos.

O *cancioneiro* no Brasil, em geral, não é alguém aproximado ao especialista. Luiz Tatit – que utiliza o termo *cancionista* – o apresenta como sendo, “em geral, pessoas sintonizadas com a modernidade, sensíveis às questões humanas, às relações interpessoais e com grande pendor para mesclar fatos de diferentes universos de experiência num único discurso: a canção” (TATIT, 2007:99). Apesar de ter optado pelo termo *cancionista*, acreditamos, inclusive, que ele também *veria*, se convidado a ocupar nosso ponto de vista, maior adequação ao uso do *cancioneiro* no que diz respeito a sua propensão à fronteira, isto é, à mesclagem: “Misturam um pouco de tudo. Entediam-se com o aprimoramento técnico e com as especializações”²⁹ (TATIT, 2007:99). Trata-se, em parte, de certa *ligeireza* talentosa que se observa, e também certa negligência frente aos encantamentos técnicos e o que deles esses mares nos prometem. Esses *cancioneiros* “não querem, em absoluto, se aprofundar demais. Querem saber das coisas, mas em termos de atividade, preferem canalizar tudo para a produção de

²⁹ Ibid., p. 99.

canções”³⁰. Esse é o artesão que em nossa música popular tem produzido um campo privilegiado de suportes estratégicos para o nosso corpo-a-corpo com as palavras e as coisas, um dispositivo pelo qual, oral e gestualmente, não apenas se busca *dizer* algo, mas, também, *interferir, apreciar e compartilhar*.

Ao ser alertado sobre as possíveis armadilhas da técnica, Caymmi concentra-se em olhar a cena que harmoniza “um estilo de jogo do ritmo”, um cantarolar no *acelerador de partículas* que é o seu violão – Dorival, nosso cancionista praieiro, nosso xamã-buda-nagô, faz a canção “vista com os olhos especiais em ver esse abstrato”. Esse abstrato, se acompanhamos sua fala, em nada se conecta com um *constructo* virtual especializado. Pelo contrário, a tradução que encontra o sentido análogo não é senão o escuro mencionado por Agamben. “Esse olhar, eu vi”, diz o compositor. O *cancioneiro* nos parece ser aquele que em nossa cultura realiza com excelência esse traço amadorístico do contemporâneo. É pelo dispensar do manual de instruções e pela *pressa* em encantar/encontrar utilidades que se relacionem com o seu interesse que o artífice da canção brasileira, assim como Gil assinalou em sua canção para Dorival, *se adiantou*, mesmo que, em relação à destreza técnica de outros companheiros da classe, estivesse *meio passo atrás*.

* * *

Ocorreu-nos agora que, se tomássemos o *contemporâneo* como personagem, (além de cancionista e poeta), ele traria um tanto do perfil de Roland Barthes como apresentado por Françoise Dosse em sua *História do Estruturalismo*³¹. A quem não se deixa de perceber, ele é um receptáculo do período”, aquele tanto “capaz de registrar as perturbações em curso quanto pressentir as que estão por acontecer” um “indicador sensível”.

Ser contemporâneo, a grosso modo, é estar em andamento com o mundo. É de sutilezas que se faz o contemporâneo. Ele está atento às “sutis intertextualidades” que escapam às porcentagens e leituras especializadas da atualidade. Não se agarra às probabilidades mais do que às convicções (um campo/compacto do sensório-afetivo, misto daquilo que em vida atrela pela

³⁰ Ibid., p. 100.

³¹ DOSSE, F. *História do estruturalismo*, p.117 passim.

experiência construções e intuições). É característico dele queimar etapas e se adiantar, harmonizar-se em uma *nova sensibilidade*. Naquilo que é “o melhor barômetro”, nosso personagem pode ser também entendido como alguém que faz sua condição ser a de estar *sempre à escuta do futuro*. Essa camada diz mais respeito aquele conteúdo decantado que o personagem contemporâneo antecipadamente anuncia. Contudo, não apenas leitor parabólico de seu tempo, mas também aproximado daquilo que apresentamos pela figura do amador – o contemporâneo é feito “mais de humores do que de rigor”.

Talvez seja por isso que não se especialize em nenhuma ferramenta; ele pode até fazer uso exclusivo de algum suporte, mas em geral, mantém-se fora dos domínios da perícia. Na autoria de seu conhecimento, esse espírito amador é aquele que tem a capacidade “de reagir como ponta-de-lança aos problemas que a sua época lhe oferece” (SANTIAGO, 2011:30). Não parte em busca de um *inventário* cujas amostras apresentem, pelas consonâncias das semelhanças e pelas singulares diferenças, questões a serem enunciadas e formuladas em torno de um recorte. Ele *inventa* modos de dizer algo sobre aquilo que gostaria de falar sobre, mas sem saber exatamente do que se trata.

A exigência de tocar na atualidade aquilo que só pode ser entrevisto é um processo que “envolve forçosamente uma luta com os automatismos intelectuais de nossa tradição” (VIVEIROS DE CASTRO, 2008:122). Nesse sentido, ainda com Viveiros de Castro, o registro da contemporaneidade vem “forçar nossa imaginação a emitir significações completamente outras e inauditas. Ser capaz de pôr os ‘nossos termos’ em relações perigosas: expô-los, periclitá-los”³².

É assim que, a partir das ferramentas de que dispõe, “é essencial saber deformá-las, adaptá-las às novas tarefas”³³. O contemporâneo não irá manter-se agarrado a ferramentas que ou lhe limitam as perguntas, ou lhe viciam o olhar. O amador *contemporiza* os esbarros entre a *sabença* e a *contribuição milionária de todos os erros*, entre o couro e o cobre, vai *ladrilhando* e *semeando* narrativas de prosas em relação. A marca divisória entre amador e especialista agora é borrão. Os especialistas não podem aprender com as crianças como desenvolver “instrumentos capazes de ver as marcas de ligação entre as coisas” (TAVARES, 2010:32). Isso é que desafia o contemporâneo a nomear e definir aquilo que tem

³² Ibid., p.122.

³³ Ibid., p.122.

de ser entrevistado. Em sua pulsão amadora, mesmo estando na era das inovações digitais, o contemporâneo contamina sua palheta sensível para contaminar a vida ao redor em seu esforço de *tradução analógica*.

* * *

O conjunto de textos que o escritor Gonçalo M. Tavares chamou de *breves notas* apresenta-se como um caderno de inquietações a tatear algumas bordas de suas reflexões – a saber, sobre a ciência, o medo e as ligações. As últimas parecem nomear esse percurso pelo qual escolhemos rastrear os contornos do contemporâneo a partir de cenários breves de exposição das nossas articulações. Apresentar a exibição do argumento a partir dessas aproximações sugestivas, desses fragmentos de mundo, não é, contudo, uma escolha apenas estilizada.

O tema do contemporâneo é como um mar. Amplo. Mexido. Um tipo de conversação que, após cinco passadas, periga de já faltar chão. A partir dessas perspectivas de um processo em andamento, estivemos perseguindo produzir ligações, passagens, pois breves são também as coisas que temos a dizer sobre ele. Temos apenas esse agora que estamos expondo. Por isso, correr o risco de falar sobre esse assunto é poder flertar com uma mirada incerta, pois do contemporâneo temos de pensar aquilo que em nosso repertório é limite, pois ele nos escapa. Vamos até as bordas do território, aonde não visitamos com frequência, distantes das decantações nucleares e mapeadas. Nesse percurso se dão as braçadas em que tentamos não nos afogar, não submergir, permanecer nas superfícies, respirar.

Há qualquer coisa de trágico, e muito triste, no artesão da palavra que não a aciona gaguejando o arrebatamento de produzir incertezas expressivas. Aquele que se utiliza dela para apresentar a fala fechada e concisa, especializando-se em empreender a escrita cirúrgica que expõe seus êxitos esquemáticos e lineares fazendo delas quase equações de primeiro grau. Por isso apresentamos o amadorismo como a pedra de toque da experiência contemporânea, pois ele é naturalmente implicado a estar atento perante os entrelaçamentos, a dar-se conta dos possíveis entre objetos e fenômenos para munir-se das práticas de convergência envolvidas na expressão humana. Exatamente porque corre o risco de não serializar e aceita ser um artesão sem receita, ele volta para morrer

novamente no mar e não ser aquele que em suas relações assinala o erro na voz do outro, para que possa *cantar a beleza de ser um eterno aprendiz*.

O processo de amplo arco histórico pelo qual o amador chega ao centro dos circuitos e sistemas discursivos sincroniza-o com o abalo das separações e dos adventos recentes de inovações tecnológicas. Ele se insere pelas brechas da fachada retalhada do grande edifício da ciência e da razão especializada. Esse amadorismo próprio do contemporâneo é uma zona interessada de confluência de saberes. Um espaço de atrito e fricção que deflagra – e talvez até mesmo provenha dessa constatação – o quão contraditório (ou seja, em nada paradoxal) se torna trabalhar na clausura da especialização e ainda assim buscar fazer da atividade investigativa um instrumento amplo que não apenas contemple várias contribuições na produção de saber, mas também intua encaminhamentos e sugira construções que possam desarticular gargalos na economia dos sistemas de pensamento. Essa lição já é há muito dada em nossa cultura pelo compositor popular. Ele persegue rastrear o que tem de magia, o que encanta – ele, o contemporâneo, o poeta, o infante, o ensaísta, o compositor, o amigo. Tem a inclinação sentimental de perceber que crítica e criação, teoria e arte, são partes de um mesmo processo pelo qual o fenômeno humano realiza a organização crítica da criatividade – *criando realizações de uma crítica organizada*.

Dissemos sobre o contemporâneo estar ancorado num encaminhamento de trânsito, ritmo, e proximidade. Nesse primeiro movimento da argumentação, o eixo das relações temporais nos serviu de entrada para tatear contornos para certa singularidade de nossa época. O contemporâneo não é nossa era, apenas é o termo usado para falarmos de tempos que já não são os modernos, mas também não puderam ainda ser nomeados – senão como pós-algo ou como esses atuais em que vivemos, e, por isso, contemporâneos. Mais do que desejar um uso desse termo em torno de um *aqui e agora*, buscamos examinar se a sugestão contida no prefixo *com* é adequada para assinalarmos nossa intenção de uso; a partir da natural constatação de que são as *afinidades relacionais* das conexões estabelecidas que promovem a continuidade de certa atualidade compartilhada, é em torno da produção de um tempo presente entre esses corpos que o contemporâneo se esmera em funcionar por atração. Isso é o que lhe aproxima da fraterna dinâmica infantil, o brincar junto numa relação como fermento e lente privilegiada de produção – os temperos da infância só podem ser tomados por

inutensílios pelos que há muito desviaram sua atenção da possibilidade de envolver-se com uma *concentração descontraída*.

Portanto, ser contemporâneo, pelo menos nessa faixa da proximidade, é estar em condição de ser amigo. Mas também há uma ética do cuidado que atravessa – como pano de fundo – os três capítulos dessa dissertação e que cifra a necessidade de não agirmos com in-diferença perante a diferença. Estar em andamento envolve o com-sentir, nos leva a constatar que cuidar de outro é também cuidar de si. Esse esforço analógico de tradução entende que a proximidade implica desafios envolvendo os modos de se relacionar com o mundo, as visões e as minerações do outro, a tensão entre as estratégias de convencimento e a qualidade dos vínculos estabelecidos.

Qual *o risco de cada um*³⁴? Como experienciar a potência vibrátil do ser vivo relacionando-se na complexidade de convivência das intimidades sem estabelecer vínculos plastificados, porque descartáveis, pautados na convivência das proximidades? Por isso a imagem de Roland Barthes foi acionada. Se em muito reverbera-se a virilidade das marteladas, emblemática potência do super-homem, essa ondulação sutil, essa sensibilidade ativa em ser receptiva (e que nos parece complementar à primeira) apesar de nos parecer fundamental, é claramente pouco explorada. O contemporâneo busca equalizar o antenado estatuto de seu corpo com a movimentação da razão questionadora e em nada acomodada a enunciados que tornem as coisas confortavelmente explicáveis. Precisa de uma sutileza rara, certa técnica macia, um canto aveludado onde tanto se desliza quanto se demora. Não pesar o passo ao se deslocar, tampouco sentir peso no passar das horas. Assim conecta-se ao que está em andamento, ele se antena por receber e emitir os conteúdos mobilizados por essa contemporaneidade que se trata de uma centrífuga força de atração entre os corpos, mas também como a arquitetura sutil de uma escultura inacabada.

* * *

A etimologia da palavra *matéria* nos indica familiaridade com *madeira*. Não a madeira já in-formada, mas a que está a espera de receber uma forma,

³⁴ Para usar em outros termos (mas não tão distantes) o título do livro de Jurandir Freire Costa (2007).

estocada. Matéria bruta. Como sabemos, o espaço de circulação de informações e objetos também é responsável por formar ao informar. A discussão em torno da importância dos dispositivos *mediatizados* é algo que nos concentraremos no próximo capítulo, mas essa dinâmica aqui nos servirá para fechar a discussão em torno da proximidade. O livro *Passagens* de Walter Benjamin é responsável por uma virada visual dentro da obra inovadora do alemão. Para Benjamin, o *agora* é quem determina a leitura de um certo ocorrido. É a instância em que o olhar desse ocorrido se dirige para o momento atual formando uma imagem constelar, bruta. Não é uma relação temporal, como do presente com o passado. Pelo contrário, a suspensão dessa *chapa* do agora produz, para Benjamin, uma dialética na imobilidade, e que é de natureza imagética. Essa imagem fotografada é lida no *agora da conhecibilidade*, que teria ainda a gentileza de sugerir à teoria a retomada de seu sentido etimológico, que é *contemplar, ver*.

Esse é o ponto de nossas breves notas, o agora da conhecibilidade sobre o contemporâneo. Privilegiamos atrelar essas imagens (essa imaginação em torno de nosso objeto) em torno da ondulação sutil de uma *delicada vibração do carinho*³⁵. A virilidade nietzschiana, aquela agressividade que não é necessariamente agressão, mas é violenta – e isso é bom – preferimos atrelar aqui à intempestividade abrupta pela qual o processo de escrita/leitura abala e modula nossas respectivas paisagens sensíveis. O eixo da sensibilidade nos pareceu privilegiado ao abordar a proximidade relacional da contemporaneidade não apenas por sugerir mais uma escuta atenciosa, mas também para evitar os contornos em que, nessa relação com o outro, por vezes atacamos antes de ser atacados.

Nesses termos, o contemporâneo é o que é próximo, o que dispara junto, o constelar, o que se contamina no convívio, pois é uma “máquina de influência engatilhada” – como disse Breton³⁶. Esse que está junto mas meio passo atrás, que está também atraído pelo conhecimento a partir de uma potente ignorância de seus modos de não-saber é aquele que se sente *livre pra ser agora*. O contemporâneo

³⁵ Termo pelo qual o cantor e compositor Qinho, em entrevista descontraída que nos foi concedida, buscava encontrar a expressão que tanto o aproximava de seus parceiros, como também produzia um paradoxo potente ao nomear o projeto que iniciava com os compositores André Carvalho, Miguel Jost e o autor deste trabalho. Os termos adiante utilizados em itálico são passagens de músicas dos *Irmãos Brutos*, projeto paralelo de composição dos artistas citados.

³⁶ Citado em SANTIAGO, S. *Encontros*, p. 163.

fala por ouvir o mundo em que tudo diferente de um jeito bate. Em seu demasiado grau de escrita, deixa vir, deixa ser, deseja a invenção. Humor colado à pele, qual Gil por Arnaldo, receptivo, suas vestes se encostam no detalhe que o coração atenta, ali tem o seu alvo certo. Rastreia um segredinho porque dança que nem criança, pinta o seu céu. Seu amadorismo é, é o modo particular pelo qual amplia sua diversão inventando mais a cada dúvida, vive (e anda) pelo sim, descobrindo na brincadeira essa palavra viva, prova de que a qualquer distância o outro te alcança – esse tempo que soa é um tempo do tanto, uma espécie variada com que no escuro se vê uma multidão acesa abrindo a trilha que lhe é certa. Eis o traço estranho e particular desse contemporâneo que, pelo eixo da proximidade, a partir de uma ética da amorosidade, atrelamos a uma irmandade bruta.

2

Ritmo

Não raro na história da humanidade uma série de inovações alteram de forma radical o curso das interações humanas. Em geral, tratam-se de contribuições que ao serem acionadas propiciam um suporte ou campo diferenciado de produção. Acompanhados por novos usos que sempre dirigem-se, mesmo que veladamente, a uma demanda pulsante que funda a busca dessa inovação, estes são muitas vezes transformadores em tal escala, que a partir de suas conjecturas e facilidades, a vida passa a parecer, para muitos, e em pouco tempo, até mesmo inconcebível sem a presença dos mesmos.

Como dissemos de diferentes formas ao longo do trabalho, estamos buscando rastrear bordas de expressão do contemporâneo, e nesse segmento pretendemos tatear outro aspecto marcante da atualidade e que muito diz respeito às formas de se lidar com o tempo. Falamos do campo de questões que se relacionam com a noção de ritmo. O próprio fato de que não vicejem trabalhos que se dediquem propriamente às complexidades desse campo nos sugere que nossa experiência do mesmo está cercada de automatismos. É recente, digamos assim, a preocupação em torno do ritmo. Como se tivéssemos apenas atentado para sua importância ao ver seus parâmetros em disparada. Essa aceleração do mundo, tal sensação compartilhada de que o tempo de rotação dos processos mudou de forma vertiginosa será manejada aqui não como uma sentença, mas algo que nos explicita ainda mais os torneios naturais das temporalidades, e que se por um lado é a superfície que nos enquadra, é chão também para os deslizamentos possíveis.

Em clima de final de ano, José Miguel Wisnik³⁷ faz uma espécie de balanço pelas formas com que, em geral, lidamos com o tempo, assim como em muitos sentidos, em nossos tempos, qual fazemos com as mercadorias, somos por ele também consumidos. Sua abordagem nos parece tocar num ponto chave: como diz o crítico, nesse “giro rápido da produção tecnologicamente turbinada” em que estamos, ao mesmo tempo, *engatados* e *engatilhados*, é fundamental que

³⁷ publicado em O Globo dia 31/12/2011.

tenhamos “a capacidade de desativar essa armadilha interna e de se dar o presente como presente”.

Ao entender melhor aquilo que ativa as engrenagens desse tempo abstrato-maquínico (que ela não cansa de denunciar sempre que pode), nossa época adquire sobre o eixo das relações temporais certa autonomia. Não que esteja isenta dos torneios do ritmo em aceleração de convergências, mas porque com isso, a noção que há muito se impregnou de forma viral de que tempo é dinheiro deixa de ser tanto um peso e demanda constante a extensa produtividade, para aproximar-se mais do entendimento de que, de fato, poder construir sua vida de forma a poder *fazer* o seu próprio tempo consiste numa *incrível espécie de fortuna*.

* * *

Diz-se muito, a partir da constatação de que nossa época opera uma revolução no campo das comunicações, que vivemos na era da informação. Contudo, a contemporaneidade não parece ter despertado de fato (com raríssimas exceções a demonstrar certo dinamismo e inventividade) para o grande desafio que se torna natural em determinada conjectura: de que forma o ensino pode e deve adaptar suas formas de produção e transmissão de conhecimento para continuar, ao informar, formando pesquisadores e profissionais não apenas em andamento com as propostas de mundo, mas também em condições de enriquecer a discussão cotidiana e até mesmo reformulá-las ao repensar a economia das práticas discursivas na contemporaneidade.

Apesar de ser algo que extrapola em muito os limites físicos deste trabalho, é impossível argumentar sobre a produção e circulação do conhecimento na atualidade sem nos apoiar na presença marcante do ambiente digital na vida contemporânea. A internet é uma espécie de labirinto onde as informações são processadas, produzidas e compartilhadas em ritmo vertiginoso, e o seu acervo reproduzido e apropriado, alterado e atualizado numa proliferação de entradas e saídas, combinações e pontos de contato que incidem reverberam e se intensificam por contaminação. Como toda ferramenta, esta também tem suas especificidades, singulares traços que por sua vez tem também seus *fios esticados*

em franjas de apropriação. No entanto, o que há de mais importante a ser mencionado sobre a internet não diz respeito tanto às suas características, mas ao fato de que elas viabilizam tecnologicamente certa aceleração também dos *protocolos e por obiséquios* que se instalam do projeto ao processo.

Na mesma coluna supracitada, imerso em algumas aproximações *mediadas* pelo repertório da astrologia, Wisnik descreve a academia como saturnina. Faz isso para alocar a mídia contemporânea na rota mercurial. Próximo ao sol, Mercúrio, associado com o deus das intermediações (em analogia à Hermes na mitologia grega), é quem dá o compasso de nosso mundo em que os intercâmbios, as operações, as trocas e negócios (daí a hermenêutica, esse domínio hermético da linguagem), tudo o que envolve esse “mundo que globalizou os mercados e pôs as linguagens em rede”, trata-se de uma movimentação em intensidade mercurial. Cabe, a título de proximidade, nos valer da mesma entrada apresentada pelo autor ao abordar as dinâmicas de circulação do conhecimento e da criação. Assim, Wisnik indica que mídia

é a pronúncia inglesa do plural neutro latino ‘media’, significando os ‘meios’, elementos que, estando em posição intermediária, isto é, no meio, são capazes de colocar em contato e em comunicação coisas que estão distantes

Essa parcela de circulação intensa, esse ritmo próprio dos nossos tempos é o que atrela nossa contemporaneidade ao signo mercurial. E é esse andamento (não apenas os artefatos ou suportes e linguagens em geral) que acaba por promover fortes pontos de abalo no que entendemos por *mediação* na contemporaneidade. Imediata (que é a forma de contato que se faz sem mediação) é a intensidade pela qual, na contemporaneidade, “os meios querem abolir as mediações, como se fizessem um contato imediato de não sei que grau com a realidade que se torna ela mesma midiática”.

Por outro lado, continua Wisnik, temos a universidade em seu andamento de Saturno, “o mais lento dos planetas visíveis, associado ao chumbo, aos obstáculos, aos limites e às demoradas elaborações que são estruturantes, mas demandam tempo”. O que está em pauta aqui é a importância de buscarmos uma equalização mais adequada para o andamento de interação dos variados circuitos em que, pela contemporaneidade, articulam-se discursos e objetos dos mais variados campos de expressão humana.

Em consonância com esse entendimento, o esforço de leitura empreendido por Ítalo Moriconi acerca do mapeamento de sistemas e dinâmicas de orquestração cultural é da maior importância. Cabe afirmar que é no deslocamento e ampliação do literário que o autor se baseia para assinalar a coexistência de três grandes circuitos: o midiático (o mais presente), o acadêmico (circuito crítico ou canônico), e o boêmio-vanguardista (que seria o “da vida literária propriamente dita”).

* * *

Enquanto no circuito midiático temos as esferas do entretenimento interconectadas pelos dispositivos de distribuição e exposição dos signos culturais, no circuito acadêmico temos parâmetros vigentes da crítica estabelecida que fazem uma análise separada, *especializada*³⁸. Enquanto este aplica-se mais ao registro do texto do que ao discursivo que é próprio do literário, o de andamento mercurial tem função estratégica de *venda articulada*. Enquanto o saturnino circuito universitário tem o desafio de acompanhar e empreender a ampliação do entendimento do literário (agora em intenso e extenso diálogo com a teoria da comunicação), o midiático oferece (para quem deseja tatear contornos contemporâneos) exposição privilegiada dos sintomas “das tendências e inclinações sociais, culturais, políticas e de cada momento”.

O terceiro circuito citado, o boêmio-vanguardista, nos é da maior importância naquilo que é “o diálogo entre os pares, a leitura mútua entre os contemporâneos”. Os que circulam por esse circuito se esforçam “por fazer da arte e da literatura empenhos de vida”. No que incorporam “o estético como vivência”, compartilham um filtro que penera tanto a pauta acadêmica quanto a midiática. Não o fazem para estar à parte dos mesmos, mas simplesmente porque “existe uma referência do grupo que opera a mediação da referência”, isto é, realizam um recorte arbitrário de traduz o conteúdo para o interesse de seu nicho de linguagem. O que nos interessa em especial dentro do mapeamento realizado por Ítalo é a constatação de que as novas formas de socialidade não só aproximam e fomentam a circulação que é própria de cada circuito, bem como a interação

³⁸ aqui, por sua vez, não usamos necessariamente um sentido pejorativo atrelado ao especialista, como já fizemos em outro momento.

entre os mesmos. Dessa forma, os signos da circulação não apenas ampliam seus domínios circunscritos, como amplificam sua intercambialidade.

O processo pelo qual, no Brasil, lentamente universidade e mídia foram se distanciando³⁹ - processo que converge com o engessamento dos espaços de convivência no circuito da vida vivida – é abalado pela saúde e fôlego estabelecidos entre literário e rede digital. Como assinala Ítalo, “o novo suporte modifica intensamente a circulação do literário e sucinta uma ampliação da vida literária”. A aproximação do literário com as esferas da informação e do entretenimento nos permite entrever a recuperação possível de um *encadeamento de compatibilidade* entre os circuitos. Acreditamos, talvez porque vejamos, assim como Ítalo, na intensificação do diálogo entre linguagens e campos da expressão humana a possibilidade de “uma nova relação, amigável, entre pedagogia e mercado” promovida por essas relações contemporâneas.

A importância de pensar o ritmo e o sistema geral de circulação nesses circuitos culturais consiste em buscar o diálogo de linguagens e campos da expressão humana; que formas de articulação podem ser manejadas para que os mesmos estejam, entre si, em andamento: isto é, como produzir contemporaneidade entre suas células rítmicas, mesmo que estas acentuem diferentes tempos, para que ainda assim não atravessem as métricas diversas dos compassos com quem tem de coreografar essa dança sincopada.

A figura do *intelectual público* é um exemplo concreto disso que estamos propondo em torno de uma relação mais amistosa entre as práticas e agentes dos circuitos midiático e crítico. Este não se restringe a especular em torno de seu conhecimento disciplinar, mas persegue/consegue em sua fala enriquecer o debate público em torno dos mais variados temas. Ao escapar às paredes da universidade (não criando raízes no gabinete), para utilizar-se da estratégica circulação que a mídia contemporânea oferece para comunicar-se e divulgar seu trabalho, o intelectual público apropria-se e instiga a seara da informação harmonizando-a com a do entretenimento – tendo a gentileza de empreender na atividade teórica desdobramentos que ultrapassam a supostamente exclusiva tendência contemplativa.

³⁹ nesse caso vale a pena indicar não apenas o texto de Ítalo trabalhado por nós, mas também “Imprensa escrita no Brasil”, de Silvano Santiago, para melhor compreensão do longo processo que veio sedimentando esses afastamentos, essas separações.

A educação é, sem dúvida, tópico não prioritário na *pauta* governamental. Contudo, se é certo que a condição dessa *pasta* está longe do ideal, é inegável que nos últimos anos muitas ações e mecanismos colaboraram no acesso às redes de ensino, ampliando decisivamente as contribuições em busca de maior democratização do conhecimento e do país como um todo. Isso inclui, é claro, e a grosso modo, a melhor distribuição de oportunidades em nossa sociedade.

O fato de que se tenha feito presente na história recente de nossa cultura uma preocupação pragmática em produzir impactos decisivos na infraestrutura do país, nos permite entrever junto com Darcy Ribeiro a possibilidade das cidades serem num futuro possível *a morada cordial dos homens*. Isso inclui, por exemplo, a continuidade dos esforços para ampliar as parcerias do setor privado com a universidade na implementação de centros de pesquisa para a formação de profissionais que atualizem de forma mais harmonizada as tensões entre os ambientes de conhecimento e inovação dos variados circuitos contemporâneos.

É chegada a hora da contemporaneidade se implicar na construção de uma relação transformadora com a sociedade, afinar-se com Oswald ao assinalar ser “principalmente na ‘vitamina-Universidade’ que iremos encontrar – como presenciamos no momento – o incentivo da Cultura e a sua difusão de um modo mais amplo e eficiente, pelo nosso meio. Eu acredito na Universidade” (ANDRADE, 2011:280).

* * *

A configuração de intensa e extensa conectividade da rede dispara um ininterrupto processo de coleta e distribuição de conteúdo organizado a partir de índices de relação e proximidade. A rede é o signo paradigmático de nossa época. Ela se apresenta por conexões ao redor que estimulam o uso das vizinhanças. É próprio dela o prazer/demanda de espalhar conversas, fomentar encontros e produzir ideias. A trama pela qual engendra e dispara ações e agentes multiplicando a reorganização da produção, distribuição e acesso aos conteúdos que articula faz com que seja provavelmente a grande mola propulsora de uma revolução cultural em andamento.

O ritmo de inovação contemporânea imprime um deslocamento em nossa reflexão, que deve se concentrar não tanto no arrebatamento que a inovação

digital produz, mas na singular profusão de artefatos que em larga escala *nos facilitam*. Estes pertencem, mantêm, convidam e confirmam o poder das indústrias e do mercado ao mesmo tempo em que, de forma indireta – mas nunca em escala como a atual – interligam todas as cadeias do trabalho no mundo da aldeia global.

Para compreendermos a fundo o forte abalo provocado pela digitalização não devemos centrar nossas ponderações apenas na internet (apesar de tudo estar intrinsecamente atrelado a ela). Há algo na situação antecipada pela indústria fonográfica que não se restringe à fluidez com que a música habita a vida das pessoas, e que a simples constatação de que é possível e intensa a troca de conteúdos entre usuários na internet também deixa escapar. Parece-nos fundamental apontar que essa é uma questão que se trata de suporte. Enquanto a leitura de longa duração pela tela só agora passa a ser agradável ao olhar, começando tardiamente sua inserção pelas mídias portáteis, a audição de música (que pode inclusive ser apreciada sem a atenção e estabilidade que a leitura requer) teve re-investida a simplicidade de sua fruição com o advento de artefatos que lhe propiciavam uma experiência personalizada.

Munido da intercambialidade de suas prodigiosas próteses tecnológicas segue o contemporâneo, plugando toda espécie variada, sem entender porque ainda não somos uma multidão acesa. Falamos disso porque há um quê de design na contemporaneidade. Os artefatos de nossos tempos parecem compor-se de um hibridismo ao mesmo tempo estranho e particular, pois tratam-se de suportes que trazem em si a marca da convergência. Pautando-se em parâmetros como eficácia e prazer, os modos de produção artesanal desses artefatos advindos na contemporaneidade tendem a encorpar certa *fusão de funções*, que por sua vez, naturalmente, vêm deslocando a experiência e promovendo a construção positiva de novas formas e modos de dizer.

O traço amador que apresentamos ao longo do primeiro capítulo é quem atixa e oferece *gordura* para o design, que tem em Flusser a atenção dedicada aos modos e configurações pelos quais a experiência de mundo vem sendo codificada. Para o autor, o campo do design “desenvolveu-se até se converter em uma complexa rede que se serve de informações de diversas áreas” (FLUSSER, 2008:201). Contudo, não deixa de ser curioso constatar também a ambiguidade dessa palavra que, em certo uso de sua etimologia, se aproxima mais do *armador*;

talvez o coeficiente enganador se dê pelo fato mesmo de ser a sua especialidade convergir funções em artefatos inovados, como se na manobra que articula técnicas num suporte que se abre para novos usos residisse certa *armadilha*. Ou até mesmo, quem sabe, isso se deve pelo fato de que nesses artefatos produzidos em série, ao serem adquiridos, acabam também por, de forma viral, ocupar extensivamente nosso tempo já mal disponível, e, portanto, nos consumindo também.

* * *

São conhecidas as interpretações acerca da dinâmica espetacular de nossos tempos, bem como da separação que na contemporaneidade marca as formas de experiência do mundo. A esse respeito, é possível que nenhuma obra seja mais representativa do que *A sociedade do espetáculo*, escrita por Guy Debord no clima de efervescência que desencadeou os eventos de 68. O título, que transbordou da capa para tornar-se expressão corrente, não só apresenta a síntese bruta do que agora é uma constatação amplamente compartilhada, como, enquanto modo de produção, parece desdobrar-se em sua musculatura plástica ao apontar para uma continuidade a se perder de vista.

São duas matrizes que devemos apresentar aqui, pois tudo na dinâmica dessa produção que se entende por espetáculo se revela “no *timing* e na circulação de imagens”⁴⁰. Por um lado, na forma pela qual a integração espetacular dos circuitos culturais é operada, o espetáculo requer “*a falsa consciência do tempo*”. O tempo espetacular consiste nessa aceleração que resulta em dinâmica retalhada de experiências e processos. Nesse caso, somente quando empreendermos “o projeto de um enfraquecimento da medida social do tempo, em proveito de um modelo lúdico de tempo” poderemos desativar essa *armadilha designada* por nossa época.

Essa questão do ritmo contemporâneo emerge/sustenta a condição pela qual o espetáculo ao mesmo tempo produz/depende do “*afastamento dos homens entre si e em relação a tudo que produzem*”. Essa dinâmica do espetáculo, se transbordada do terreno das modulações temporais, consiste numa já experiente e

⁴⁰ DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*, p.108 passim.

mapeada arte da manipulação, onde só existe o que parece. Isso envolve já nossa segunda referência, acerca da circulação de imagens, que junto com esse manejo rítmico, produz um *artificial ilimitado* instaurador de uma *falsificação da vida social*.

No ponto em que denuncia o quanto “a vida concreta de todos se degradou em universo *especulativo*”, pelo irrequieto movimento de antecipar os desvios e disfarces das formas de dominação, Debord aponta o deslizar que processa certo deslocamento do *ter* para o *parecer*. Essa artificialidade constantemente forja a sofisticação de sua arquitetura pois “a medida que a necessidade se encontra socialmente sonhada, o sonho se torna necessário”. Para o autor, a aparência que as coisas *aparentemente* têm é um disfarce em suspensão, a maquiagem que torna sua armadilha imperceptível, pois “quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico”.

Esse verniz enganador está presente tanto no sucesso da operação pela qual o espetáculo se constitui “como tendência a *fazer ver* (por diferentes mediações especializadas) o mundo que já não se pode tocar diretamente”, quanto na estranha e particular mania de fazer parecer o distanciamento com que tudo se afasta algo muito natural (no máximo paradoxal) e em nada contraditório. Essa artimanha de escamotear-se, embalar-se de forma adequada a ser imperceptível sua armadilha, saber vender-se, essa inclinação incondicional a um traço do design, eis a artificialidade desse espetáculo: o ritmo vai dando o andamento da exibição e visibilidade das aparências, assim como é o bombardeio (a saturação) de imagens que, pela redundância, permite às modulações rítmicas dos processos espetaculares parecerem naturais.

Eis a supremacia de sua manipulação. E esta só é possível na medida em que o mesmo estabelece uma dinâmica especular com a realidade. Confundindo-se com ela, “assim que tem todos os meios para falsificar o conjunto de produção e de percepção da realidade, o espetáculo se funde com ela para instaurar um *segredo*”. Ao produzir-se e apresentar-se (infiltrando-se) de forma a não ser mais questionável, o espetáculo se torna “tudo o que existe independentemente dos

indivíduos”⁴¹. Nesse sentido, o espetáculo acaba sendo também a constância que antecipa e abafa “tudo aquilo que fica por dizer”, como assinalou Wisnik em sua coluna citada no início deste capítulo.

* * *

Podemos, mais com humor que rigor, nomear um conjunto de práticas e agentes/dispositivos que imprime/comprime a tendência de *interatividade das convergências*. Esse é o exato ponto de abalo que a instância da mediação recebe. A prática da *fusão de funções* não se restringe aos artefatos. Podemos dizer que na contemporaneidade a mediação entre artistas e aspectos centrais da produção foi potencialmente abolida. Os autores não apenas se preocupam com a viabilidade e remuneração de seus trabalhos, mas acumulam as funções referentes à criação de novas possibilidades e modalidades de difusão, produção e consumo abertas estrategicamente pela internet – bom exemplo desse re-arranjo nas estratégias de divulgação e promoção de um trabalho, bem como de viabilização do mesmo, é o *crowdfunding*⁴², modelo que também pode ser transplantado para a produção de eventos.

Apesar de ser uma constatação óbvia que pôr o mundo em conexão promove a ampliação de oportunidades para a realização de negócios, muitos segmentos do mercado tiveram sua margem de lucro consideravelmente afetadas – e apresentaram pouco fôlego para *encaixar* sua recuperação. Não é o caso do mercado da literatura, que, no entanto, passa a estar cada vez mais alerta, ao mesmo tempo em que parece dispor de agentes mais criativos e dispostos a não perder tantas oportunidades de negócio como aconteceu na indústria da música.

Mas porque deveriam essas frestas de autonomia promovidas na contemporaneidade mobilizar longa e acirrada discussão, senão pela voz e resistência das instâncias da mediação? Tais questões se articulam ainda com o debate levantado há cerca de quarenta anos pelos pós-estruturalistas em torno da então chamada morte do autor. Contudo, para além disso, dissertar sobre como, a

⁴¹ nesse sentido, talvez mais do que em qualquer passagem, o espetáculo se articule (e possa mesmo ser lido) “como a negação visível da vida; como a negação da vida que *se tornou visível*” (DEBORD, 2008:16)

⁴² podemos apresentar como exemplos interessantes dessa estratégia a gravação e lançamentos recentes dos discos das bandas cariocas Lettuce e Rabotnik.

partir da socialidade do espaço virtual e do uso de alguns artefatos contemporâneos, uma especulação teórico-política estendeu-se e ampliou-se para um conflito de mercado, não é propriamente o foco de nosso interesse em momento que estamos optando por percorrer superfícies.

Buscamos, antes, rastrear nessa tensão presente indícios da manifestação de uma constância talvez velada, mas ao mesmo tempo latente, presente – apesar de em muitos momentos de forma espectral; porque natural (inerente ao ser vivo), mas ao mesmo tempo tão inviabilizada (que já não familiar) agora as tensões cronificadas se expressam como demanda. E nossa hipótese é de que esse traço encontra na revolução de técnicas inovadoras na produção e reprodução do conteúdo certa brecha privilegiada, que nos permite tanto ampliar as forças de resistência natural aos processos de construção das vidas, bem como, por outro lado, rastrear a continuidade das especializações da tecnologia do controle.

No entanto, estas não param de se desdobrar para adaptar-se plasticamente às inovações, isto é, contra-golpear os abalos sofridos. A instância da mediação é o nó cego da dinâmica espetacular. *Isso* não se desfaz. O problema dessas instâncias, agentes e dispositivos é que, ao existirem exatamente para viabilizar a proximidade, objetivar o tempo (conquistando maior autonomia sobre o manejo do ritmo), e garantir a eficácia do trânsito de tudo aquilo que é, de certa forma, vivo (porque em andamento), acabam operando esse avesso inadequado, contraditório e impositivo. Ao modular seu processamento de *meio* para tornar-se ela mesmo um *fim*, a mediação congestionada de forma viral o ir e vir entre os motes e suas metas, inviabilizando a experiência numa redoma de representação ou encaminhamentos. Portanto, é natural que numa época em que o ritmo, o trânsito e a proximidade estejam tão às voltas e se façam tão às vistas em todos os sistemas de circulação que a economia desses circuitos deva cortar o *inchaço* de suas mediações.

* * *

Esse parece ser o cenário que se configura quando, rastreando no fluxo de imagens indícios de uma nova imaginação pela qual o homem se expressa em seu ambiente, isto é, uma nova forma de ser *o mundo codificado*, Flusser preocupa-se

principalmente com o eixo de relações entre os artifícios possíveis e os artefatos que podem e vem sendo concebidos. É a partir desse traço intenso de convergência produzida e de interação em demanda que é ressaltada essa problemática contemporânea, pois os próprios artefatos são corpos de mediação entre mim e outros homens, e não meros objetos” (FLUSSER, 2008:195).

A extensa circulação de imagens, que consiste numa das mais potentes dinâmicas da mediação, caracteriza intensamente nossa época. A constatação de que “os novos meios, da maneira como funcionam hoje, transformam as imagens em verdadeiros modelos de comportamento e fazem dos homens meros objetos”⁴³ implica numa *inversão nociva* no seio dessa relação. Nesse caso, o paradoxo que se instala é tão grande, que ao invés de se “utilizar da circunstância expressa nas imagens como modelo para uma orientação no mundo dos objetos, o homem começa a empregar sua experiência concreta nesse mundo para se orientar nas imagens”⁴⁴.

A ambígua relação de desconfiança do homem com as tecnologias, em certa medida, expressa até mesmo no uso e origem apresentados para o termo design, faz com que aspectos relacionados à segurança e à privacidade dos navegantes mobilizem grande tensão. Digamos que tais palavras protagonizem com poucos outros os *trendig topics* das complexidades virtuais. O acesso a informações privilegiadas que possam dar indicadores da predileção do consumidor-alvo, por exemplo, é sinal do gradual processo pelo qual a *manipulação ilimitada* vem se modulando. Os dados pessoais são vulneráveis e ingredientes privilegiados para os procedimentos de articulação das tecnologias de controle entranharem-se nos mais variados e recém-nascidos habitats da contemporaneidade⁴⁵.

Não é claro nos instrumentos contemporâneos os limites de violação no uso e acesso a esses dados. Sabemos também que os mecanismos de busca, por exemplo, trabalham com um histórico armazenado de cada usuário que é posto em relação com muitos parâmetros que esses gigantes do mar virtual analisam enquanto formulam seu relatório de indicações. Se uma pessoa pode encontrar

⁴³ Ibid., p. 159.

⁴⁴ Ibid., p. 166.

⁴⁵ leve exemplo dessa contextualização é uma tira de fina ironia de André Dahmer em que um homem menciona elogiosamente à sua amante que ela de fato conhece todos os seus segredos, mas esta lhe esclarece de bate-pronto que o nome dessa pessoa é Mark Zuckerberg.

resultados bem diferentes (não existe *standard* google), isto se deve ao fato de cada resposta obtida configurar-se a partir de uma *escuta personalizada*.

Muito se fala sobre bolhas de informação e uma série de aspectos – interpretados muitas vezes por agentes com intenções suspeitas – que nos levaria à constatação de que ao invés de aumentar a conexão entre os mundos, a internet não é senão, para além do que já dissemos, a viabilização tecnológica da promulgação de nichos e guetos de afinidade. Entre essas leituras, inclusive, podemos citar o próprio Debord, para quem, nessa aproximação propiciada pela tecnologia da informação e da comunicação, a “sociedade que suprime a distância geográfica recolhe interiormente a distância como separação espetacular” (DEBORD, 2008:112).

Como não pretendemos tampouco nos inclinar em demasia a um conjunto de versões pessimistas. Tateamos certos pontos não para alavancar o campo das interpretações críticas ao advento digital, mas por acreditar ser importante demarcar o não completo otimismo incondicional – e ingênuo – ao campo das possibilidades abertas para usos diversos dessa inovação. Pois, como toda e qualquer ferramenta, tudo está em torno do uso que se faz. O fato de que a proposta de sua corporeidade sugira que cada usuário se torne um filtro de conteúdos, um curador de trajetos, um programador de sequências, não quer dizer que seja exatamente isso o que acontece. Há, por exemplo, países que controlam quase integralmente os passos dos seus cibernautas, o que não apenas contradiz as formas democráticas de governabilidade ao rasurar o que pode ou não ser considerado violação à privacidade, mas também sugere um desperdício de tempo e energia, não é prático, *quem lê tanta notícia?*

* * *

Esse frescor tecnológico faz com que as propostas (legitimadas) de uso não sejam ainda muito adequadas ao contemporâneo. O fato de que seja completamente plausível indicarmos, juntos com Debord, que “no espetacular integrado, as leis *dormem*; não foram feitas para as novas técnicas de produção, e sua aplicação é driblada por entendimentos de outro tipo”, nos permite sublinhar que, em muitos termos, a navegação contemporânea pelas searas dos domínios digitais parece mesmo se dar em *águas internacionais*. Essas dificuldades legais

colocadas pela chamada realidade virtual urgem por encaminhamentos contemporâneos, isto é, em andamento com a necessidade pragmática de harmonizar as tensões na equalização e mixagem da fricção dos parâmetros ruidosos. É claro ser importante que as novas tecnologias sejam utilizadas de forma adequada – porque coerentes com a atualidade, devendo ser também respeitadas ao patrimônio público. É também, ou mais ainda, importante que os poderes públicos se esmerem por incorporar essa ferramenta e a sua cultura fluida e singular na relação com esse patrimônio, nutrindo, pelo acesso, a potencialização do mesmo.

Se em muitos sentidos, e para grande parcela da sociedade, a internet representa o nascer de um novo dia, isso se deve à implosão (ao menos, em relação à exclusividade dos monopólios) do controle da informação pelas grandes corporações, como também à compartimentação dos saberes e práticas humanas sofre decisivo abalo. Nesse grupo de leituras, focado na potência do aspecto colaborativo/participativo, a fragmentada, mas fluida, navegação da internet abre os mares para um diálogo com amplo número de agentes ocorrendo simultaneamente em todo o mundo. A positividade com que entendem e se relacionam com tal veículo acena para a ideia de que as possíveis e inevitáveis adaptações dos modelos econômicos podem sustentar as atividades dos variados circuitos de produção sem que para isso tenham de ser desenvolvidas *tecnologias* para impedir que as *tecnologias* viabilizem algo que não é desejado (por alguns poucos, claro).

Podemos dizer, por outro lado, que esse mesmo cenário é lido de forma diametralmente oposta por outro agrupamento de agentes, unidos pela negatividade com que acenam para procedimentos facilitados pelo ambiente digital. Pintam, nesse caso, o quadro de uma madrugada desregrada, caótica e demasiadamente permissiva. Tratam certas operações naturais ao suporte da internet como práticas de um mercado negro. Acenam ainda para o fato de que a leitura/escrita fragmentada da internet virá produzir uma *geração superficial*. Falamos, em grande parte, das indústrias do entretenimento e da informação especializada (além dos sempre deslocados defensores de alguma moral a ser convocada).

Dessa forma, se para o primeiro grupo seguir desviando e vivendo o processo que se acelera na troca significa uma fresta de luz para o que até então

em muito se assemelhava com um voo às cegas, para o segundo grupo, esse suporte aproveita-se de um *verniz* que lhe permite ludibriar as vistorias e realizar fraudes e furtos. Muita tensão tem sido articulada em torno de sites e usuários - vide as SOPAS e PIPAS⁴⁶ do congresso americano - e pelo avanço de certos marcos regulatórios. Apesar das turbulências, é por *meio desses novos meios* que podemos entrever, com Flusser, recursos técnicos para contornar tais intenções por trás do transporte de imagens que se esmeram em programar comportamentos. Por essa perspectiva, a inversão perseguida por Flusser coincide com a invenção de um novo uso, um brincar que se apropria das imagens a mediar nossa experiência de mundo para “transformar as imagens em portadoras e os homens em designers de significados”⁴⁷. Nesse caso, em sua boêmia proposta de circulação subversiva à dinâmica estabelecida pela mediação - em que cada meio aspira tornar-se um fim, oferecendo-se como *placas indicativas* que não tardam em operar a *desinformação* confusa das direções e dos encaminhamentos - podemos dizer que é, nessa breve história da internet, *feliz a noite antes do sol*.

* * *

Em geral, quando paramos para pensar no grande imbróglio que se tornou a questão da autoria no mundo contemporâneo, frequentemente citamos a troca de arquivos entre usuários da internet como o ponto de disparo das cronificações do mercado da música, sendo o Napster o primeiro agente demoníaco eleito pelas gravadoras.

No entanto, antes disso desesperar a indústria da música, o sampler já antecipava os percalços por vir no mercado fonográfico. O sampler é, antes de tudo, um artefato contemporâneo com o qual pode-se manipular sons para criar novas e complexas bases, melodias ou efeitos. Apesar de ser hoje utilizado nos mais variados gêneros, o sampler emergiu de forma significativa como um problema para a indústria fonográfica ao longo dos anos 80, tendo se popularizado

⁴⁶ Propostas encaminhadas ao congresso americano para combater a pirataria. A SOPA (Stop On Line Piracy Act) e PIPA (Protect IP Act) são projetos mobilizados, em grande parte, pelo interesse de gravadoras, emissoras de tv e estúdios de cinema. As principais empresas de tecnologia - provedores, serviços de pagamento e anunciantes - são contra os dois projetos, bem como a própria Casa Branca já se pronunciou contrária as propostas.

⁴⁷ FLUSSER, V., loc. cit.

junto com um novo gênero, nascido de encontros de rua, e que aticaria novos modos de entrelaçar som, ritmo e sentido.

Em termos práticos, o sampler é a ferramenta que encena brilhantemente a pegada artesanal do contemporâneo. Trata-se de uma apropriação arbitrária que retira o que antes estava *a parte* (sujeita à separação instaurada pela posse) e impõe um foco desviante de intenção. Apesar de ser, de fato, um suporte de inovação, o cerne da operação realizada pelo sampler, em certo sentido, pode ser visto como um procedimento realizado há mais tempo do que em geral se considera. Assim acredita o Dj Dolores, para quem a música sempre foi feita de modo coletivo, e o sampleamento é prática *canonizada* no registro da música popular:

Músicos copiam padrões dos outros, estruturas de composição e execução, versos ou temáticas. A troca e a recriação dos temas musicais acontece de modo intenso na música popular e é isso que a mantém viva e capaz de se readaptar aos novos tempos (DJ Dolores, 2008:166).

Para o DJ, o sampler é apenas uma ferramenta que materializa o que tem sido feito há anos de modo intuitivo. Se usado de modo criativo, permite a concepção de sons e uma costura musical híbrida e absolutamente original na superposição de camadas, trechos e frases. Contudo, o que de fato caracteriza o sampler, é que ele pressupõe não o uso de um conteúdo cujo acervo é acessível (mesmo que não esteja disponível), mas como trecho a ser usado para incrementar (talvez até com outros samplers, numa espécie de *puzzle*) um novo objeto. O fato de que não seja apenas o caso de uma frase que seja citada ao ser executada por um instrumento, por exemplo, mas o próprio trecho original que é retirado, apropriado, e encaminhado para habitar e encorpar uma outra música é o que dispara as primeiras turbulências legais na superfície da autoria nas últimas décadas fonográficas.

Antecipando, portanto, os abalos por vir na seara fonográfica da indústria contemporânea, o sampler nos fornece indícios concretos de mudanças profundas nas formas pelas quais a sociedade passa a lidar com o acervo de seu patrimônio cultural. Isso inclui também considerar que as novas práticas surgidas virão demandar outras harmonizações no campo social. Essa forma de apropriação feita pela desconstrução dos elementos de músicas já públicas (pela exposição da

circulação), mas ao mesmo tempo privadas (pelo estatuto da posse autoral), inicia o processo pelo qual, na contemporaneidade, a noção de autoria e o seu entendimento como propriedade fechada, um território de demarcação de conteúdos exclusivos, sofre forte abalo.

A conectividade que a internet proporciona estimulando trocas de informação viabiliza não apenas um sonhado amplo acesso ao acervo cultural, mas também sugere novos modos e percursos na estreita e produtiva interação entre arte e ciência. Extrapolando o corpo da interface para considerar o sampler enquanto ideia, temos no *Manifesto da escrita sampler*⁴⁸, escrito por Fred Coelho e Mauro Gaspar um excelente exemplo que nos permite assinalar a potência dessa interface. Concebida e apresentada como uma prática estratégica de incorporação de elementos disponíveis no acervo a que se tem acesso, o manifesto sampler propõe o fluxo dinâmico dessa escrita que não anuncia as vozes que encadeia por apropriações para “produzir, e não para reproduzir”.

O sampler sugere o design do *puzzle* como modo de produção. O sampler é o *lego* do mundo musical. O uso dos saberes pelo prazer inventivo, aquele que se nutre da vontade de atualizar a articulação de encaixes para os corpos pelo misturar das partes faz com que a vida já contaminada de referências e apropriações venha se contaminar ainda mais. O sampler rasura a assinatura com sua criatividade *dispersa, tática e bricoladora*, como assinalam os autores do manifesto, levando à risca a máxima de Chico Science de que “desorganizando eu posso me organizar”.

Tal forma de saque não é senão a viabilização tecnológica do que Agamben chamou de profanação, ponto de sua obra em que se encontra explicitamente afinado com Debord. Para o autor, o caráter improfanável pelo qual o espetáculo se esmera em retomar nele tudo o que *existia na atividade humana em estado fluido, para possuí-lo em estado coagulado* é considerado por ambos autores, cada um a seu jeito, aquilo que deve ser destituído. Sampleando-os, diríamos que a *profanação do improfanável* requer, entre outras coisas, a tarefa de operarmos modulações dentro do tempo espetacular, inclinando-o para um tempo lúdico, inserindo e temperando-o com a potência estratégica da inocência infantil. Profanar é realocar a semântica das intenções em torno do

⁴⁸ COELHO, F. e Gaspar, M., 2010.

estatuto espetacular (enunciado que se aproxima das operações perseguidas por Flusser). Não significa abolir as separações – acreditar nisso não poderia senão consistir em ingenuidade – mas “aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas” (AGAMBEN,2007:75).

Trata-se, portanto, de uma ação política tal operação-sampler. A partir dessa tática/interface vislumbramos contornos para uma autoria coletiva. O sampler por si só não produz fusão de funções (apesar de ser resultado desse processo). Ele é mais um artefato que rasura a assinatura, invade e implode a compartimentação dos corpos para transformar-se também, por extensão, neles mesmos tornado outros. Em seu *devoir-devorador*, não condiz, inclusive, com uma agressão, apesar de ser uma operação que requer certa agressividade. Não é propriamente um roubo, mas a ação pela qual, dizem os sampleadores de manifestos, ao se apropriar, não apenas é desapropriada a posse do outro, mas recusa-se a própria posse sobre o item profanado.

Talvez seja mesmo na sabotagem aos dispositivos da separação que resida o que Agamben disse ser a “tarefa política da geração vindoura”. O sampler é a interface que ao ser transposta para o âmbito das produções discursivas passa a ser o ponto mais representativo dessas superfícies encrespadas da contemporaneidade. É assim que passa a ser ele quem nos dá mais indícios do traço artesanal que é retomado na contemporaneidade, como se a instauração de novas formas de socialidade e as suas subsequentes críticas às formas de vida contemporâneas passassem por uma atitude diferente em relação ao patrimônio artístico, pela produção de novas *relações* com a cultura em geral e com a obra de arte em particular. O sampler abala a instância das mediações ao constituir-se como um corpo em luta que atravessa os imbróglis na superfície da autoria, dobrando e contornando a referência, rasurando a assinatura.

A ação de restituir ao uso comum dos homens (profanar), isto é, “desativar seus dispositivos, a fim de tornar possível um novo uso, para transformá-las em meios puros”⁴⁹ consiste na luta pela possibilidade de criação, uma luta ética por redimir a experiência. Pois é isso que está em questão na impossibilidade de uso. Fazer como a criança que inscreve no corpo de um objeto qualquer a presença de

⁴⁹ AGAMBEN, G., loc. cit.

um personagem improvável é colocar em jogo essa dinâmica de relações prescritas, é profanar aquilo que já estava, qual a fala do especialista, redigido.

Por fim, poderíamos elucidar se esta ação pela qual se alcança uma coisa – “há um contágio profano, um tocar que desencanta e devolve ao uso aquilo que o sagrado havia separado e petrificado”⁵⁰ – pode ser a forma pela qual podemos nomeá-la (com nossa própria língua), para não mais estarmos restritos a conhecê-la previamente pelo nome. Nessa mirada, poderíamos, ao abalar o quanto nossa época produz/reproduz a impossibilidade de uso, sugerir que o sampler (algo complexo e inovador, mas ao mesmo tempo natural e artificial), funciona em sua condição ampliada como um sistema operacional do contemporâneo. Enquanto modo de produção, trata-se de um esforço analógico de partes distintas em função de uma nova composição de relações – artesanato de uma autoria amadora – que resgata à memória o princípio das oficinas renascentistas, dando-lhe tratamento contemporâneo atrelando-as às incubadoras atuais, oferecendo-se como a colher que move tal *bandejão cultural*.

* * *

Identificamos, ao longo do primeiro capítulo do trabalho, um traço amador presente de forma marcante no entendimento que propomos para o termo contemporâneo. Para além do nosso recorte, podemos assinalar que na contemporaneidade a figura do amador tem sido retomada com fôlego renovado, não raro por discursos ventilados em tons apocalípticos, como é o caso de “O culto do amador”, de Andrew Keen. Como podemos notar no subtítulo do livro, tomando por ponto de partida a tarefa de explicitar “como blogs, MySpace, YouTube e a pirataria digital estão destruindo nossa economia, cultura e valores”, o autor dirige um alerta contra uma suposta celebração do amadorismo responsável por instaurar uma atmosfera *inconsequente e narcisista* na web. Representados aqui pelo livro de Keen estão os discursos que apontam a distinção cada vez mais borrada entre a “fala” do especialista e a *especulação*⁵¹ do amador como algo perigosamente provocado e intensificado pela internet.

⁵⁰ Ibid., p. 66.

⁵¹ Especula, num dos sentidos atribuídos ao termo, aquele que fala ou se coloca como um especialista. Esse é o sentido atribuído, pelo autor mencionado, ao amadorismo contemporâneo.

Sem concordar com a opinião de Keen (nossa intenção não só é diferente, como também oposta) é necessário assinalar que o autor tangencia uma questão chave de nossos tempos, pois o especialista é uma clássica figura da mediação. Podemos dizer, com Flusser, que os *peritos notórios* a que Debord se refere, “não são propriamente emissores, mas funcionários da emissão” (FLUSSER, 2008:155). Enquanto agentes autorizados a ter acesso e a falar em nome de determinado campo de conhecimento, o especialista se torna forte representação dessa separação que existe entre a possibilidade de uso (de instrumentos, serviços, discursos), e portanto, *da experiência da experiência* (perdoem o pleonasma). Ele está longe demais, imerso demais, concentrado num território que lhe torna o trânsito das trocas decisivamente restrito.

Ao mesmo tempo, o especialista vive uma situação de paralisia em searas ampliadas, pois é apenas chamado a responder perguntas já bem redigidas. Fazendo jus aos aspectos problemáticos já atrelados a sua condição, em geral, podemos dizer que os especialistas descrevem mais do que explicam. Seria melhor se apenas relatassem – no que levamos em conta a similaridade dessa palavra com a ideia de re-atar. Esse entrelaçar das ligações – estaríamos produzindo ao fim de tudo apenas certas breves notas sobre as ligações? – que atrelamos ao contemporâneo, e que tem na internet o seu corpo ilustrativo, contamina também o design de nossa apresentação, feita de inclinações amadoras e técnicas artesanais. Certamente nossas considerações retalhadas e constelares não poderiam se afinar com a suposta competência e a imparcialidade do que Debord chamou de *peritos incomparavelmente autorizados*.

Carente de rotas de mobilidade, o especialista quebra a possibilidade de andamento de seu discurso, tornando-o não oscilante e fluido, mas estanque, em nada cosmopolita. O uso da informação disponibilizada no arquivo da internet pede por velocidade. A questão da autoria nos remete a um poema de João Cabral de Melo Neto, em que o poeta comenta sobre o *estado de poço*, quando o rio, quebrado, tornava-se estanque, fora do fluxo, fora do curso, sem discurso, qual a palavra em situação *dicionarizada*. Esse entrelaçar de conexões que estamos propondo consiste num esforço por dar-se conta dessa ciência das ligações.

Porém, o que Keen e outros autores com certeza não atentam é para a curiosa contradição a que, pelo que propõem, está sujeito o especialista. Por uma simples dança de perspectivas, a mesma convergência de vetores que legitima sua formação e sua fala, também o desautoriza a colocar-se em outros domínios da discussão contemporânea, tornando-o estanque.

Restaurar cada molécula da água represada, ao seu movimento de ação em corredeira, oxigenar as palavras, criar pela arte um estado poético na vida, nesse caso, é intensificar as proximidades, a flexibilização do ritmo e andamento da vida e a facilitação do trânsito em escala local/global, isto é, algo que é da maior importância para que possamos nos apropriar até mesmo da possibilidade de se produzir contemporaneidade.

* * *

No primeiro semestre do mestrado, apresentei um trabalho que se dedicava a investigar algumas singularidades em torno do arquivo na contemporaneidade. O foco da leitura centrava na internet o ponto de torção no entendimento do meu objeto. Ao tratar o ambiente digital como um suporte que traz em si elementos do entendimento possível acerca de uma função-arquivo, fomos levados, ao acompanhar as singularidades desse habitat contemporâneo, a assinalar um deslocamento operado por essas inovações a ampliar os contornos dessa noção.

Acredito que esse tópico é uma superfície privilegiada para tatearmos certos nós da contemporaneidade, e ainda assim continuar expondo algumas considerações que já vêm sendo apresentadas desde o início do trabalho. O forte abalo que o local da fala do especialista sofre (e conseqüentemente, a amplificação dos modos de produção amadorísticos) é nossa pedra de toque. Na seara do arquivo, o especialista não é tanto o representante do erro dos outros (como assinalamos no primeiro capítulo), mas principalmente da separação existente no uso e acesso a certo campo de informações, processos ou contatos. Talvez mais do que qualquer outro, esse é o campo onde o dono da perícia constitui-se não somente como aquele que desqualifica a opinião dos interesses lúdicos, mas também ocupa o espaço e a função intermediária de ser o interlocutor que encaminha a transmissão do conhecimento, que valida uma informação e articula determinado produto ou serviço.

A ideia de arquivo é muito presente na obra de um pensador da maior importância para a contemporaneidade. Inclusive, em certa medida, o recorte que propusemos acerca do contemporâneo contém familiaridades com um dos

sentidos que Michel Foucault utilizava a palavra modernidade⁵². Foucault, que foi o grande responsável por disparar a clivagem de discussão em torno da autoria que mencionamos anteriormente, foi também, sem dúvida, um pensador incansável na tessitura de articulações entre os campos discursivos.

O que propomos aqui a partir de nossa reflexão em torno do arquivo na contemporaneidade requer um encadeamento de livre manejo em torno de elementos de sua obra. Naquilo que apresentamos anteriormente como um desejo – que acostumado a ter muitos empecilhos e ser cada vez mais sufocado – encontra na contemporaneidade certa fresta de expressão, acreditamos ver no trabalho de Foucault a primeira antecipação mais visível dessa presença onipresente, bem como o resgate explícito de sua memória. Como se, pelo deslocamento que podemos acompanhar nos eixos de sua obra, da arqueologia para a genealogia e depois a ética, nas modulações que operam da episteme para o dispositivo e então as práticas, estivessem cifradas as bases disso que seria, talvez, mesmo que indiretamente, algo a ser rastreado ao mesmo tempo como meta e mote das pesquisas do autor.

Numa época em que, como apenas esbarramos, o cuidado (de si, como formula Foucault no terceiro e último volume de sua *História da sexualidade*) passa a ser uma superfície potente, os títulos do primeiro e segundo livro de sua trilogia nos parecem cifrar um interessante modo de dizer para as considerações de nosso recorte. Sampleando-os ao mesmo tempo que perseguindo certa escala de *fusão de funções*, podemos afirmar que no contemporâneo, pelos motivos até então apresentados, configura-se frente à improfanável separação, a intensa manifestação no campo das superfícies de uma *vontade de uso*.

Nesse sentido, falamos de algo que, de tão natural, seria talvez banal a necessidade de lhe anunciar não fosse a cronificação experienciada a partir dessa *crise da experiência* no seio das sociedades do percurso da modernidade-contemporânea. Porém, a vontade de uso não é um resultado sintomático e compensatório da gradativa inviabilização da experiência nas sociedades tardias do fenômeno humano, mas algo anterior. Algo ancestral e onipresente, como uma *pulsão*. Qual assinalamos em relação ao canto, não se trata de rastrear seus

⁵² que consistiria numa “maneira de pensar e de sentir, e também uma maneira de agir e de se conduzir que, ao mesmo tempo, marca um pertencimento e se apresenta como uma tarefa” (FOUCAULT, 2006:568)

primórdios, mas compreender o quanto ela expressa algo inerente ao homem (não estamos na infância dessa vontade, pelo contrário, essa vontade nos conecta com certa infância esquecida).

As novas tecnologias resgatam e acionam (no arquivo do fenômeno humano) essa demanda que já vinha, como de praxe, sendo antecipada pelo campo das artes pela tendência a demandar o *habitar* e o *tomar posse*, o *ocupar* e o *saque*. Esse é o ponto em que dívida e dádiva estão intrinsecamente entrelaçadas. Pelo conjunto de inovações da tecnologia da informação e da comunicação o arquivo se aproxima da vida vivida, passando a se confundir entre o acervo, a divulgação, e a produção estratégica de demandas e tendências contemporâneas. O arquivo fica pop, escorre por entre os dedos do especialista que se agarra às balizas de seu domínio para assistir o colapso de sua autoridade exclusiva, bem como de seus privilégios no acesso e no *chamar a se pronunciar*.

Parece haver consenso de que é possível dizer que em nenhum outro momento, o complexo corpo de arquivos no mundo tenham estado mais inclinados para *contar* do que para *conter*. A amplificação potencial de possíveis narrativas autorais faz com que a atualização e uso do conteúdo compartilhado – sabemos que as narrativas são significativas na medida em que podem ser compartilhadas, estendendo-se em repertório plural, tecendo uma trama de vetores discursivos em mineração contaminada – tenha desdobramentos que lhe conferem uma incrível força política.

A *vontade de uso* que estamos assinalando deflagra processos e relações mantidos por e em diferentes campos de força. O conteúdo sai das mãos dos circuitos e agentes especialistas que inter-mediavam o acesso a ele para poder receber as vestes da aparência de sua exibição por aquele que se põe em condições de ser citado, isto é, aquele que conta. Nesse sentido, no que o suporte de comunicação em rede propicia uma *praça*, o arquivo passa a ser utilizado também, em ampla escala, por um grupo de interessados curiosos e inclinados a sublinhar e atizar uma já citada *economia simbólica da alteridade*.

Isso porque o que esse frescor da novidade digital nos sugere é um re-atar das ligações, uma aproximação de diferentes domínios do conhecimento humano, e como não poderia deixar de ser, diferentes perspectivas sobre objetos compartilhados, mesmo que sob diferentes enfoques. Nessa borda de contato que buscamos ressaltar a presença dessa dinâmica do olhar que se arrebatava, aquele

olhar que desvela um algo que estava coberto. Ver com olhos livres significa ver de novo e por um outro ponto aquilo que lá já estava, mas também ver o ainda não visto. Qual a criança, que inventa um mundo que já estava lá, esse recém-nascido habitat da humanidade também faz circular uma *boca no trombone*. O que é berrado em alto e bom som é a vontade de resgatar no acervo a tabela com o agora, atualizando a concecibilidade que temos de ambos, provocando possíveis e ampliando a mirada das margens.

* * *

As grandes navegações representaram empreendimentos gigantescos de conexão entre os mundos. Do estabelecimento de rotas comerciais, das trocas interculturais, dos deslocamentos operados nas imigrações num mundo ainda distanciado, as navegações são, como atestam e sugerem nossos acervos literários, a grande metáfora do espírito aventureiro do fenômeno humano; é muito expressivo que esses grandes feitos que miravam descobrir novas terras e culturas sejam utilizados em analogia atrelada à internet. Nessa operação, temos sugeridos o impacto e a promessa de que impressionantes e decisivos feitos para nossa cultura são entrevistados nesse mar, e que essa navegação contemporânea é uma forma concreta de, qual as primeiras, conhecer outras terras, encantar-se por outros povos e estar em contato com outras culturas ou até imerso nelas.

A contemporaneidade não resgata apenas o espírito cosmopolita que se perpetuou nessas aventuras pelos sete mares. Junto com as navegações, outras figuras são também atualizadas e ganham diferentes destaques e tratamentos, como é o caso do pirata. Este é sem dúvida a figura central no disparo que o domínio da autoria recebe, não apenas acionando ruídos e desgastes entre as partes envolvidas, mas também sinalizando para a crise profunda de um modo até então bem sucedido de se fazer negócio.

A pirataria, independente da série histórica deste termo, tem como cerne a ideia do saque, e em contrapartida, alguém tem de ser lesado pela esperteza ou covardia de outrem. Com a nítida tentativa de moralizar a discussão, a partir dos abalos sofridos pela indústria fonográfica, conveio-se chamar qualquer uso feito

de produtos que não fosse intermediado pelos protocolos inscritos na margem de lucro das gravadoras por pirataria.

Em sua curta história *virtual/digital*, nada foi tão impactante em diversos segmentos das indústrias e mercados, como a circulação compartilhada de arquivos em rede. O processo deflagrado pelo qual bandas, gravadoras, comerciantes e executivos-empresários se embrenharam em campanhas e até mesmo ações para defender o que entendem ser de sua propriedade não nos interessa de fato. É claro ser da maior importância, mas se tem algo que com certeza sabemos que irá de alguma forma vingar (questão de credo) é algum retorno lucrativo. A forma de se arrecadar e disponibilizar o produto, assim como o próprio produto, é que terá de se modular. Até porque, apesar de se tentar a todo custo inscrever normas de conduta nesse espaço, criar pedágios, estabelecer o uso incondicional de vistos, cobrar tarifas para quem importa e exporta, enfim, adotar medidas que sejam compatíveis com os processos já interligados e estabelecidos, os ventos não parecem soprar favoráveis para os agentes da contenção.

Talvez fosse a isso que Whitman referia-se ao dizer que “vou me servindo do material e do imaterial, / não há vigilância que me pegue, nem lei que me proíba” (WHITMAN, 2008:95). A partir da constatação de que a autoria se trata de um processo colaborativo e plural, torna-se muito claro para todos, e nisso incide a *vontade de uso* que nos referimos, que a velocidade e autonomia do diálogo simultâneo e ampliado que a rede processa é o que está em jogo. Simplesmente retirar da esfera pública as intermediações que abriram o bazar cultural para a comunidade global, e inviabilizar o acesso aos bens que foram em sua castidade violados pela ação de arruaceiros de um enxame freelancer e imprevisível, recai numa dinâmica de *tapar o sol com a peneira* ao buscar o absurdo de desenvolver tecnologias que possam restringir aquilo que a própria tecnologia viabilizou.

Após a crise ter se alastrado intensa e extensamente também para a indústria cinematográfica, foram tomadas medidas mais restritivas, e vale assinalar que temos SOPAs e PIPAs sendo soltas e postas à mesa pelo congresso americano. Nos parece que essas restrições significam fincar-se, num claro exemplo de quando *continuar é repetir*, em oposição às flexibilizações e mudanças que urgem nessa discussão. É ignorar ou desconsiderar tudo aquilo que

constitui-se como uma afirmação criativa do uso, qual se esmera por fazer o *sampler*, do “saque como instrumento de criação” (CASTRO, 2008:33).

Contudo, é extremamente do nosso interesse ressaltar que o uso de tal vocábulo não é apenas articulado de forma pejorativa, e nesse sentido poderíamos citar brevemente, apenas a nível de sinalização, Hakim Bey e sua utopia pirata. Pois nesse instante meio que assim, de passagem, mais ainda do nosso interesse é lembrarmos de uma figura contemporânea ao pirata, por vezes confundida com o mesmo por ingenuidade – mas uma confusão compreensível, pois falamos das mesmas práticas. Estamos nos referindo aos corsários. Apesar de também saquear outras embarcações, o corsário (que na maioria das vezes se tratava de um ex-pirata) não era visto oficialmente como um criminoso pois era autorizado a realizar pilhagens (e até mesmo garantir a segurança) em nome dos grandes impérios ou cidades. Esses personagens, que não tem a mesma exposição do pirata (compreende-se), deverão ser explorados em investigações futuras.

Nos parece no momento mais crônica ainda – até porque nunca articulada *às claras* – é o imenso coeficiente de desinformação que envolve toda circulação da comunicação (a infâmia, por exemplo, é um dos dispositivos mais recorrentes da produção de desinformação). Para além dos importantes (e futuros) parênteses, apontamos para a intensidade com que se deflagra a pretensa isenção opinativa por parte das grandes companhias, a forma como a continuidade das manipulações de sua pauta são expostas em sessão de gala.

Para muitos, a internet pode viabilizar um “modo de coabitação no plano da informação que seja tolerável, e que evite o que está acontecendo, que é o controle da informação pelas grandes companhias” (CASTRO, 2008:33). De fato, apesar de nunca ser possível evitar que tais grupos façam o manejo que bem desejarem, ao menos o engessamento da circulação da informação vem sendo contornado. Por essas e outras razões, nos parece que no jogo contemporâneo, tende-se a ficar mais claro o quão tênues (e plásticos) podem ser os limites da legalidade circunstancial, o quão incerta é a legitimidade daquilo que é veiculado pelos dispositivos midiáticos e também o quanto essas questões vieram se nutrindo da “comparti-mentação do conhecimento” (MAUTNER, 2008:69).

Em determinado lugar, o pirata da contemporaneidade reforça a natureza dialógica, aberta e contaminada dessa produção compartilhada. Pela mirada que se inclina por “reconstituir esse regime da apropriação comum, do uso comum, do

uso coletivo, no plano dos bens intelectuais, dos bens imateriais” (CASTRO, 2008:33) está mais para Robin Hood. Que as formas atualizadas do *drible* possam não ser tomadas apenas enquanto coeficientes de elementos *malandros*, e sim lidas como a sinalização de uma demanda coletiva e da urgência da tradução/modulação de propostas e processos de veiculação do produto cultural; a resolução de entraves/embates oriundos dessa nova habitação humana é o que permitirá esse *nó de imbróglio* ser ressignificado, para que assim como o cabo das tormentas, após contornamos esses contornos acidentados, possamos focar mais nos aspectos da boa esperança. Que venham os bons ventos.

3

Trânsito

As transformações sociais, econômicas, tecnológicas e geopolíticas de nossos tempos trouxeram profundas implicações para as formas de agir em sociedade. Ao longo do capítulo anterior buscamos tatear contornos e abalos na circuitaria contemporânea intensificados pela inovação digital. O pensamento acenando para a força desse campo do ritmo como ideia geral potente. Das três superfícies escolhidas, o trânsito provavelmente é a mais acionada. Fluxo. Nos interessa em particular adentrar nesse capítulo pela seara dos temas culturais, muito importantes para a política internacional, visto que, obviamente, esse é o campo das relações entre pessoas. As assimetrias nas permutas trans-nacionais da vida contemporânea em geral, encenam os desafios diplomáticos de nossos tempos; nesse caso, falamos das complexidades inerentes aos fluxos demográficos, aos interesses de grupos políticos conflitantes, bem como as demandas e pressões em geral de seus mercados e instituições. Isso nos encaminha para o espaço das *notícias do mundo*. Nestas cabe de tudo, estão circulando extensamente pelas programações dos noticiários. Impresso tanto nos dramas mais íntimos de histórias da vida, como também pelas redundantes coberturas jornalísticas (ou diluído nas propagandas de intervalo) – habitando amplamente os dispositivos midiáticos, o ponto de contato deste segmento nos encaminha para as implicações globais em torno da convivência humana.

Nesse caso, a situação ganha complexidade se levarmos em conta como ao longo das últimas gerações, mares e nações foram atravessados e transpostos em caldo cultural híbrido, calcado em repertórios diversos. O termo *afropolita*, que li pela primeira vez em coluna de Hermano Vianna⁵³, é uma ilustração do quão imbricados estão as incontáveis narrativas que atravessam a escala local, nacional e internacional, fazendo dos traçados arbitrários dos mapas meras divisas que não limitam. Essas minorias que ocupam um local de enunciação ambivalente e indeterminado, que aceitam o convite à ultrapassagem da fronteira, encarnam as tramas e malhas da cultura humana embrenhando-se para tornar-se indissolúvel e

⁵³ Publicada em *O Globo*, 15/07/2011.

indiscernível. Trabalhada com intensidade nas temáticas que envolvem a discussão em torno das identidades, o cosmopolita é, por definição, um viajante. Conhecedor de muitas partes do mundo, e, naturalmente, de gente de todas as nacionalidades, é uma pessoa que está acostumada aos protocolos da vida em comunidade e aberta às possibilidades dos encontros com outras culturas e com outras redes de relacionamento. Uma pessoa do mundo. Não que todo viajante tenha de fato uma abordagem cosmopolita nos seus encontros, mas tal noção nos é de grande interesse, pois é necessariamente fundada na ideia de alteridade.

Se podemos, *com certeza*, dizer que o contemporâneo envolve um tipo de olhar - *ver com os olhos livres* - e que este trabalha necessariamente com parcelas de inocência, de frescor e curiosidade saudável (pois criativa) perante um contexto nunca antes visto, tornar-se cosmopolita requer, em grande parte, perder a *ingenuidade* de quem (acredita) estar fechado em um circuito interno de referências; o cosmopolita e sua “ambição de mundo” (SALOMÃO, 2011:78) é uma figura fundamental para uma atual necessidade com que, no horizonte das relações humanas, a comunidade global almeja contornar/compensar manobras grosseiras na história do entendimento entre os povos.

O campo dos estudos culturais é um registro de destaque para a produção textual que pretende rever as narrativas do fenômeno humano privilegiando outras perspectivas que não as já centralizadas pela dinâmica colonial; não as já favorecidas, mas aquelas dos *despossuídos* e *subjugados* (sub-julgados) pelas forças desiguais da relação entre as culturas e suas políticas. Estas de que falamos são as que tendem a permanecer desconhecidas, rondando o mundo como que invisíveis. A fragmentação das narrativas identitárias encontra nesse espaço o habitat discursivo adequado para exercitar-se naquilo que lhe é natural: o trânsito e o deslocamento.

Os conceitos de cosmopolitismo do pobre, de Silviano Santiago, e cosmopolitismo-vernacular, de Homi Bhabha, são pares em convergência com o encaminhamento de nossa reflexão; a forma pela qual as culturas periféricas passam a fermentar uma produção crítica que imprime o “questionamento da ideia de progresso, visto como uma ética universal do desenvolvimento cultural” (BHABHA, 2011:135) é da maior importância para buscarmos rastrear, no histórico dessas lutas por emancipação, índices tanto das fragilidades dos projetos democráticos, quanto uma pulsão de vida provinda da “negociação complicada de

significados, de símbolos, de identidades, de blocos de poder, de estruturas de autorização, de reconhecimento”⁵⁴. Ao assumir uma postura crítica frente às *narrativas de mundo*, os estudos culturais enunciam outras versões, escritas que se inclinam por articular certa reversão das interpretações e relatos de uma tradição já estabelecida; esses impulsos pós-coloniais emergem e circunscrevem o mote de que “as histórias do senhor devem ser reinscritas em termos dos escravizados ou dos colonizados, e no embate com eles” (BHABHA, 2010:138).

É pela ação devastadora de uma economia periférico-global, transnacional, mas ainda assim, em certa medida reprodutora da lógica metrópole/colônia que se deu a criação de “uma nova e até então desconhecida forma de *desigualdade social*” (SANTIAGO, 2004:51), e que em geral, é clandestina. A imigração é um dos mais clássicos *vespeiros da interpretação* contemporânea. Estamos, inclusive, num momento em que algumas vozes públicas no Brasil começam a alertar para a importância de se rever aspectos na política nacional de imigração, vide os eventos recentes envolvendo, principalmente, haitianos e bolivianos. Os deslocamentos que as minorias em busca de melhores condições de vida imprimem no mapa global está duplamente atrelada a *faces incômodas*, e tende a alimentar, muitas vezes, aspectos trágicos da economia de mercado do *bazar global*.

Bhabha e Santiago apontam essas minorias como os agentes sociais responsáveis por essa re-versão das narrativas. Para ambos, a equivocada ideia de progresso como sinônimo do desenvolvimento (interno, sócio/cultural e econômico) é desatrelada do vocabulário de seus povos pela precariedade com que foram processados os planejamentos de modernização nesses países. Os *retirantes clandestinos* ao mesmo tempo em que são como efeitos de um processo longo de exploração que apenas inicia mais um capítulo (já que há continuidade de sua situação colonial na metrópole em que insere-se na situação de participante da diáspora), encarnam essa *ambição de mundo* que faz do cosmopolita, que não é senão aquele que mais desesperadamente deseja poder dizer que *o melhor lugar do mundo é aqui e agora*, uma das figuras por excelência da contemporaneidade.

Do ponto de vista do *clube dos cavalheiros ingleses*, expressão retirada por Bhabha de um romance de Naipaul, essa mancha borrada em marcha ruidosa,

⁵⁴ BHABHA, H, publicado em *O Globo*, 14 de janeiro 2012.

esses andarilhos-nômades-viajantes são vistos não como sintoma de um longo processo que também lhes inclui, mas causa de muitos problemas que vêm assolar a civilização de primeiro mundo. Esse olhar entende os países pobres como verdadeiros “eixos de exportação de problemas” (KHANNA, 2011:121), ao passo que faz dos países dominadores da colonização os territórios que agora são as pátrias invadidas.

A imagem do bumerangue⁵⁵ (utilizada por Silviano para ilustrar como o atual cenário do fluxo de capital transnacional reverbera de forma crônica certas complicações antes restritas aos cenários periféricos), ilustra na brincadeira deste jogo aquilo que, inscrito em dito popular, mostra ser de conhecimento geral: “tudo o que vai, volta”. Esses autores falam de retirantes, pessoas que estão sempre fora do lugar, e que são, em muitos sentidos, até mesmo invisíveis (*até lá onde eles já estavam, sem estarem lá*)⁵⁶. Os que invadem e colonizam à sua maneira são esses deslocados em andamento – coreanos, irlandeses, alemães, turcos, libaneses, japoneses, brasileiros, africanos, italianos, indianos e tantos outros – retardatários da marcha da modernização que buscam *dar um salto*; suas histórias singulares, e o quê de tragédia humanitária suas narrativas trazem estão no centro da redefinição das visões de mundo, e também da teoria (se considerarmos essa palavra em sua provável raiz etimológica, *ver, contemplar*). Estando historicamente *fora de foco*, esses personagens do drama contemporâneo enxergam de forma particular, imagens que muitos sequer viram ou atentaram. Olham-nas com esse olhar especial das trajetórias acidentadas, intensificando sua vinculação com as estampas da conhecibilidade com que *no escuro se vê*.

Portanto, esse povo que está sempre fora de seu lugar funda esse novo tipo de pobreza, e de suas comunidades diaspóricas para além das fronteiras nacionais vem nos contar esses outros lados da história, no processo em que se contaminam na cultura em que imersam contaminando a vida ao redor. Tal cosmopolitismo a que nos referimos, opera em suas *traduções* (para usar termos de Bhabha) a hibridização das culturas. Incessantemente posto em cheque nas suas formas de sobrevivência, as suas experiências de vida exigem que vivam nessa zona de tradução de culturas. E são suas histórias que expõe a intolerância e a farsa do

⁵⁵ A força dessa imagem pode ser constatada, por exemplo, na aparição do recém-lançado livro *Bumerangue: uma viagem pela economia do novo terceiro mundo*, em que o economista Michael Lewis explora as atuais complexidades enfrentadas pelos países europeus.

⁵⁶ Derrida citado em Bhabha (2011:103).

mundo cosmopolita da globalização. Ao encarar, talvez pela primeira vez numa história recente, uma conjectura que não se adaptava em nada às suas receitas, instituições, países e blocos, com seus especialistas, além de não apresentar nenhuma evidência convincente de que sabem o que estão fazendo, demonstram demasiadas constatações de que a demora por escolhas geralmente se dá por dinâmicas da barganha e da falta de vontade política. São, talvez, os maiores exemplos que se tem na contemporaneidade do *amador* em seu sentido pejorativo, e, por isso mesmo, incapazes de formular políticas adequadas às formas da diferença geradas dentro (e através) da interação entre variados sistemas de circulação cultural. Não podem, no que se refere para além das inclinações polarizadas de seus interesses alheios, ser contemporâneos das exigências compartilhadas na atualidade.

Apesar do “verniz de igualdade soberana” (KHANNA, 2011:106) o conjunto de manobras e dispositivos nos quais os países se encontram legalmente está articulada de forma a ser desativada quando necessário, sempre em consonância e agrado com o clube dos barões. Tal assimetria pauta e é sustentada pelos marcos regulatórios estabelecidos por esses cavalheiros para balizar a relação entre povos e países. Se, em parte, o coeficiente de tensão acentuado frente às recentes turbulências de um mercado em constante instabilidade tem mobilizado ações conjuntas, em geral, o que se vê no tabuleiro da política internacional, acentua mais as evidentes “divergências de objetivos do que a unidade de uma estratégica coletiva”⁵⁷.

Se por um lado a noção moderna de democracia, pautada na ideia de igualdade, pressupõe um direito à diferença, é exatamente esse o ponto em que se dá o nó-cultural da contemporaneidade. Quando convertidas para o campo das negociações diplomáticas, as diferenças se inclinam mais para uma expressão de tendências polarizadas, do que para a constatação de que, ao mesmo tempo em que são uma inerência que requer bom senso, constituem também pontes de aproximação. Nesse sentido, podemos acompanhar países que negociam sempre pela imposição de condições arrogantes (o clube dos cavalheiros), e outros que optam por radicalizar a condição de negação aos protocolos e regras desse jogo de um lado só (o exemplo mais recente e recorrente é certamente o Irã). Entre esses

⁵⁷ Ibid., p. 116.

polos contrastantes, alguns poucos países sustentam uma pauta de negociação intermediária, para além das sanções – mais preocupadas em “isolar do que em conseguir compromissos e soluções”⁵⁸ – que visam excluir da vida pública global certos países que já nutrem a sensação de que “não poderiam estar mais isolados do que já estão”⁵⁹.

* * *

É recorrente que em tempos de profunda instabilidade, o *estrangeiro* – mesmo que ainda dotado da mesma potência enquanto ideia – encontre recepção já não tão amistosa ou favorável como em outros tempos. O encontro com essa diferença própria da fricção dos vetores culturais, bem como o histórico complexo envolvido nessa relação – ainda mais no atual cenário de culturas fragilizadas – é um desafio às soberanias nacionais. De forma que sabemos sempre ser possível que, em intervalos nem sempre espaçados, aconteça de novamente alcançar a superfície global da vida pública manifestações de um ódio velado e orgulhoso entre os povos.

Nos casos mais extremos, como não poderia deixar de ser, o confronto de ideias não se limita às vias tradicionais; para além da repetição sintomática do cristalizado conflito no Oriente Médio, os levantes populares da chamada primavera árabe e de seus desdobramentos pelo mundo acenam para uma dinâmica mais participativa da sociedade civil, com a projeção que a tecnologia de comunicações proporciona. Entretanto, aqui também, como sempre, *nem tudo são flores*. Existem situações que extrapolam todos os incômodos na superfície de uma democracia que administra *confusões* (desinformações) como ao resgatar bancos em colapso e repreender com força protestos pacíficos contra a ação especulativa e predatória da economia global.

O duplo atentado cometido por A. Breivik na Noruega – um massacre em que 77 pessoas foram mortas – é uma bizarra demonstração desse ódio. O fato de que as declarações do extremista encontram eco nas mais variadas instâncias políticas da Europa – o norueguês afirmou que sua ação é parte de uma *cruzada* para livrar o continente da imigração muçulmana e do multiculturalismo,

⁵⁸ Ibid., p. 131.

⁵⁹ Ibid., p. 130.

classificando o ocorrido como um massacre *necessário* perante a ameaça de um marxismo cultural – esclarece o quão limítrofe é uma situação que, como outras, deflagra a instabilidade do projeto e das realizações dos estados democráticos.

As minorias cosmopolitas passam a ser consideradas como (novos) importantes atores sociais (mas de forma tardia e ainda inadequada) – seus votos passam a ser muito disputados, sem dúvida. O atrito resultante da necessidade e desejo de civis que buscam se inserir em polos privilegiados da economia global, e a tentativa de se restringir a movimentação (ou permanência) dessa força de trabalho, parece servir de elemento de disparo para uma série de manifestações de racismo e xenofobia, e que não parecem estar perdendo fôlego, muito pelo contrário. A infeliz constatação que tais inclinações extremistas são afinadas com ideias ventiladas por uma ala radical da extrema-direita europeia, por exemplo, mostra que não é infundado o medo nunca desfeito de que certos traumas da humanidade, cuja dor estivesse antes muito presente (porque também recente), possam um dia voltar a ser atualizados pelas novas gerações, talvez por já não serem tão impactantes ou injustificáveis para uma memória coletiva.

* * *

A grosso modo, podemos dizer que o que se entende por identidade é ao mesmo tempo impulso e reflexo dos modelos que regulam as condutas de experiência social, produzidas e atualizadas por dinâmicas relacionais. Sua formulação mais encorajada, atrelada às convenções, encorpa a ideia de *quem é quem* no mundo, e que enunciado é capaz de representar uma *essência*, expressar certa síntese máxima na qual sua diferença é identificada. Naturalmente presente num corpo complexo de escritos, articulando-se com um vocabulário especializado vasto, essa complexidade que atravessa diversas formas de pertencimento cultural, da adesão a grupos políticos, das relações étnicas e religiosas, sugere que qualquer entendimento das identidades que as manuseie como ideias fixas e estáveis, como algo único e integral, está conferindo-lhe um tratamento que parece rumar na contramão da leitura contemporânea.

O cosmopolita nos é de extrema valia para a discussão em questão, na medida em que não carrega uma referência fixa, pelo contrário, ele está *em trânsito* e *em mutação*. Isso não quer dizer que esteja desgarrado das tramas

culturais, pelo contrário; o que faz do cosmopolita um personagem da contemporaneidade é exatamente esse traço de alteridade que o aproxima e lhe permite vincular-se ao outro, modular o caldo cultural que lhe rodeia ao ritmo de seu próprio trânsito. O cosmopolita é uma figura de extrema potência na prosa contemporânea pelo que sugere, enquanto ideia próxima a alteridade, formas pelas quais a diferença entre o mesmo e o outro torna-se não-indiferença” (RICOEUR, 1999:34). Nesse sentido, por extensão e complementaridade, o cosmopolita empreende uma ética da proximidade somente ao saber também adequar o seu trânsito ao ritmo do outro. Para tomar emprestado e realocar a expressão de Guimarães Rosa, pondo-a em relação com essa técnica cosmopolita de mover-se entre fronteiras – e ainda assim, acenando também para a dinâmica que desejamos apresentar a identidade (bem como sugerir tendências das práticas de visão do mundo, isto é, das formas de se contemplar, e, portanto, produzir conhecimento, fazer teoria) – poderíamos dizer que o “contrário da ideia-fixa não é a ideia solta” (ROSA, 1969:75), mas, como gostaríamos de completar, *aquela em andamento*.

* * *

Por outro lado, se levarmos adiante os contornos de uma noção *ancorada*, a identidade talvez tenha encenado a sua contradição na ideia do *gol de placa*. Deste podemos dizer se tratar de algo do qual todos sabem minimamente do que se trata, é possível até que muitos saibam algo a respeito do lance que fundou tal expressão, mas do qual, paradoxalmente, não há registros senão relatos. Esse gol de Pelé é como um *isso* que não tem rosto. Rasura borrada no imaginário brasileiro, é o *esquecimento* dessas imagens como descrição que permite ao gol de placa oferecer-se como habitat a ser ocupado, um signo à deriva potente em sua plasticidade, a espera de atualizações, a espera de novos usos que lhe deem tratamentos contemporâneos. Por isso pode, enquanto categoria, ser receptiva a um outro que lhe traduz em um agora constelado, um *parado dinâmico*.

A identidade é, desde o início, uma categoria opressora que se constitui no esforço por encaixar determinado corpo numa seção pré-fabricada, contudo, com uma brutal diferença na valoração de sua separação. Enquanto esta “possui a perversa capacidade de produzir esses efeitos em que o sujeito começa a aprisionar a si mesmo e aos outros” (CASTRO, 2008:220), o gol de placa é um

selo de qualidade atestado pelo arrebatamento de quem lhe confere tal condição de obra de arte; inscrito um pouco mais próximo dos deuses do futebol, o lance torna-se sagrado no que porta uma diferença destacada, habitando um polo oposto na fabricação de distinções se comparado com a noção de identidade.

Essa aproximação que estamos buscando não deixa também de ser incerta – mas desde o princípio de nossas considerações não buscamos nada senão perseguir aproximações sugestivas, mesmo que a partir de incertezas expressivas. É o passaporte brasileiro que deflagra uma fina ironia à noção geral de identidade; no que esta opera com parâmetros de exotismo, algo que “mais apaga do que realça a personalidade” (BHABHA, 2011:138), a identificação nacional do brasileiro se apresenta como signo que traduz a certeza de que para o contemporâneo “era inevitável ir perdendo o rosto”⁶⁰.

No que é deflagrada (assim como outras noções na contemporaneidade) sua condição de algo que não tem de fato uma definição cabível, assim como não nos cabe tentar balizarmo-nos por ela para definições, devemos atentar para o fato de ser a identidade uma trilha defasada, se não apenas recorte arbitrário e tendencioso. As formas de pertencimento e de identificação já *transicionalizaram* qualquer borda de compartimentação dos temperos culturais, há muito mixados e indiscerníveis. Elas se atualizam em modulações de um histórico sensível a diferentes circuitos de *modos de não-saber de si*; a constante inconstância com que esse processo se dá aponta para um sentido mais dinâmico da noção de individualidade (no momento, um tanto *démodé*). Mas como também não falarmos ainda em nacionalidades, cor de pele, classes, crenças e credos? O que sabemos é que tais parâmetros de organização parecem ter servido mais para tensionar o espaço das diferenças, e que suas aplicações práticas no campo das políticas sociais também perpassam muitas distorções. Esse imbróglio não parece disposto a ser resolvido, apresenta-se como uma espécie de esfinge contemporânea. Das poucas certezas que podemos daí retirar, é que, se fosse o caso, é bem possível que o próprio corpo, se tivesse que se descrever, ou até mesmo se tivesse de mirar num retrato falado de si, provavelmente viria perceber-se qual num jogo musical de cadeiras (só que agora numa dança de máscaras), e

⁶⁰ ARTAUD, A. *O rosto*, tradução Roberto Corrêa dos Santos, p. 98.

talvez dissesse que, de si mesmo, este “reconhecia apenas as partes e não o rosto”⁶¹.

* * *

Essa realidade compartilhada da cultura, para retomarmos um pouco as propostas de Winnicott e aproxima-las das considerações acima apresentadas, é uma *terra de ninguém*, na medida em que é de todos, precede a todos, mas só pode funcionar adequadamente se for re-inventada. Ao dizer que o bebê precisa criar o mundo, um mundo que obviamente já estava lá sem que ele soubesse, a cultura passa a ser, dali para a frente, algo que se descobre, algo que se conquista, isto é, descobrindo e tomando posse daquilo que está fora de nós, e não algo que é apreendido de fora para dentro para catequizar defeitos inatos ou apreendidos, mas incorporado por uma aclimatação, ou como poderíamos dizer com Bhabha, uma *tradução*.

Esse lugar da experiência cultural em Winnicott e a força pela qual se opera essa *transicionalidade*, guarda também, no bojo da temática das identidades, intensa conexão com nossa discussão. Já que os processos da realidade na vida humana transcorrem no eixo do paradoxo, a razão linear típica de uma lógica cientificista, ou o que poderíamos chamar de *ilusão da certeza*, mais se assemelha a um deslize da ingenuidade sinteticamente ilustrado em título de livro do neurocientista António Damásio, *O erro de Descartes*.

Nesse sentido, num ponto de contato junto a Nietzsche em sua reflexão em torno do processo de valoração dos valores, se não podem haver certezas, entramos no terreno das *convenções*, construções culturais que obedecem à determinada utilidade ou intenção. Sendo as conclusões sempre *em relação* a partir de uma perspectiva, nunca inteiramente correta, esse é o ponto em que podemos entrever no pensamento winnicottiano a presença sutil de uma ética para a contemporaneidade; o abalo que essas balizas da tradição moderna sofrem só não é abissal na medida em que somos bem sucedidos em nos relacionar com aquilo que nos identificamos profundamente mais do que com aquilo que nos é apresentado como adequado.

⁶¹ Ibid., p. 93-94.

No processo pelo qual vai se diferenciando em direção a uma adaptação à realidade que a criança é capaz de se identificar com o ambiente e tomar parte no estabelecimento, manutenção e alteração deste espaço. A medida do sucesso deste processo é conseguir realizar esta identificação sem sacrifício grave do impulso pessoal. Esse é o ponto em que as convenções por si só já não podem determinar ou intervir nas formas de ser, estar e se relacionar com o mundo, que passarão a estar atentas àquilo que é afinado consigo. Tal coerência interna, sempre sujeita às oscilações entre os polos dos paradoxos e das contradições, é o que traça esse modo particular de cada um, o seu caráter, se levarmos em conta a etimologia da palavra que aponta para *escrita, marca*.

Em Winnicott, a cultura será vivida como algo da qual participamos ativamente. Somos sempre co-produtores da cultura em que tocamos e que nos toca. Nesse contato com o que vem de fora o bebê constrói uma *ponte* (metáfora também utilizada por Bhabha para pensar os trânsitos identitários numa realidade transnacional) sobre a qual se pode ir e vir. Esse é o espaço das experiências culturais, porque o que interessa mesmo ao bebê é construir uma ponte que o leve ao outro, e portanto ao mundo.

Nesse sentido, podemos tomar o brincar, na amplitude da compreensão winnicottiana, também como um produzir diferenças, na medida em que o seu manejo está envolvido com o desenvolver-se, apreender os limites de seu grupo ou cultura, construí-la, destruí-la, para reformulá-la de forma útil e criativa. Natural que sua leitura clínica esteja empenhada em rastrear as condições que viabilizam esse processo pelo qual as *convenções* tem de se mostrar relevantes perante as *convicções* provenientes do artesanato de si. O que interessa a Winnicott é examinar as condições para viver ao invés de sobreviver a partir de uma ética lúdica fundada no gesto espontâneo de sua compreensão do brincar. A submissão estaria atrelada, em geral, à pessoa que está ancorada reativamente na realidade externa e não consegue, senão, re-agir de acordo com o que o meio espera dela; sua dificuldade por acionar espontaneamente recursos que lhe permitam inventar modos de ser afinados com a descoberta de sua singularidade faz com que se relacione na base da submissão, e não da criação. A ética em Winnicott atenta para o quão fundamental se torna favorecer a capacidade imaginativa daquele que brinca, possibilitando-o realizar simbolicamente atos criativos.

* * *

Curioso também examinar brevemente a possibilidade de um processo inverso. Nas ocasiões em que saímos a público e nos encontramos com os famosos outros, muitas vezes caímos na tentação de mostrar que sabemos das coisas e que não temos dúvida alguma quanto ao que conhecemos sobre nós, os outros, as coisas e o mundo. Nesse caso, afirmar-se sintética e agressivamente é a forma pela qual ocupamos extensivamente as *salas de controle* de nossas conversas. Não raro, inclusive, fazemos isso com certa impaciência que não nos permite nem mesmo deixar o outro terminar sua fala. Esses somos nós quando nos sentimos espertos.

O *esperto*, como se refere popularmente, é uma pessoa que em algo está próxima do *malandro*, sem contudo ser necessariamente um (ainda mais se levarmos em consideração a complexidade desse termo em nossa cultura). Não queremos entrar por essa vereda no presente momento. No entanto, podemos dizer que ambos cultivam certo campo de familiaridades. A grosso modo, o *malandro* com certeza não é uma figura adequada à uma leitura balizada pela moral, mas em geral tem a ele conferida uma ética pessoal (que é para o outro que a vê, ao mesmo tempo estranha e particular). Por sua vez, o *esperto* pode até mesmo ocupar o lugar inverso, não tendo qualquer ética que possa reivindicar senão aquela que lhe é conveniente (porque sempre circunstancial), ao passo que pelos tópicos da moral, pode passar completamente despercebido em suas *dívidas* pela falta de entrega à esfera da *dádiva*.

Estes sempre antecipam, esquematizam a articulação da meta, e não raro acertam e alcançam-na. São armadores. Enquanto tal, não podem ser contemporâneos, pois padecem do *mal de si*. Por serem auto-centrados em demasia, em geral são munidos de escassa resiliência ao se inclinar ao outro (acredito ser esse o princípio da clínica). Os vínculos que estabelecem são sempre ambivalentes, na medida em que podem aparentar estar muito próximos, ao estarem na verdade numa zona de conforto favorável. Esta se constrói, como assinalamos ao fim do primeiro capítulo, não tanto na convivência íntima e consentida da afecção como na convivência de proximidades, isto é, por certa gama nada randômica de interesses e conteúdos utilitários. Nesse caso, sobre os *espertos*, podemos dizer que *estão juntos*, porém, *meio passo atrás* é perto

demais, de forma que raramente eles vão ter um olhar atento aquilo que *no escuro se vê*. Mas sobre o mapa das estrelas visíveis discorrem com excelência.

* * *

Por fim, podemos assinalar que, em Winnicott, temos a constatação da urgência (e também podemos entrever em sua obra direções para a questão que formula) com que precisamos de uma reflexão transformadora sobre a realidade social atual. Pelo ângulo das relações ambientais em que o autor inscreve sua interpretação cultural, é no espaço potencialmente paradoxal que a criança pode, em sua onipotência, valer-se de objetos que lhe facilitam (transicionalizam) consentir com a diferença desse outro que está fora de seu controle – em vez de tentar indefinidamente imprimir sobre o outro essa opressão (e podemos incluir a opulência, se estendermos para o registro das relações diplomáticas), tratando de controlá-lo para que aceite ser o objeto impotente dessa onipotência.

Tal tipo de considerações convergem com o que Bhabha acena em torno dos “afetos que formam a base da ação ética”⁶² nas imbricadas tramas da esfera pública. A constatação de que as grandes questões da contemporaneidade não podem ser resolvidas apenas em nível nacional faz com que Bhabha, atento para a necessidade de intensa cooperação, considere o campo dos afetos públicos aquele que pode vir a contribuir de forma decisiva para que as nações trabalhem melhor juntas, deixando de lado a barganha de mercado que em geral marca as negociações internacionais. É preciso “ampliar o raio de olhar”. Ampliar a superfície possível de lateralização da mirada, para que possam ser trazidos ao foco da questão aspectos que antes permaneciam à margem, isto é, dar voz e visibilidade a determinadas perspectivas.

Pelos espaços intermediários e pela importância das experiências significativas (e portanto terapêuticas) das narrativas compartilhadas, Winnicott e Bhabha percorrem uma vasta superfície de contato através desse ponto de convergência, a que se aproxima de uma categoria dos *afetos públicos*. A maior conectividade propiciada pelas tecnologias da comunicação e do transporte trouxe uma proximidade que veio acompanhada de novas complexidades. O campo das

⁶² Publicado em O Globo, 14/01 2012.

relações diplomáticas representa um imenso desafio de variáveis imprevisíveis e extremamente delicadas, visto que, em muitos sentidos, o mundo diminuiu. A maior convivência propiciada pelo ambiente digital e pelos re-arranjos da geopolítica global fez com que essa agenda social do mundo contemporâneo amplificasse também os ruídos no diálogo entre os representantes e suas culturas, indicando (a nível simbólico) para a população mundial como um todo, aquilo que todos já sabiam (em termos práticos): em geral, não falam a mesma língua.

A ambiguidade própria do contemporâneo reside aqui, se tomarmos essas considerações pelo ângulo dos afetos públicos, não apenas nesse trânsito que é próprio dos *entrelugares*; cabe ressaltar que esse traço esperto que temos em nós, ao mesmo tempo em que pode ser o responsável pelo engessamento de certa pulsação vital e espontânea – ou até instituir certa dinâmica de flerte com uma descartabilidade dos vínculos – é também tempero privilegiado a ser adicionado nas articulações de negociações complicadas.

Como já dissemos com Silviano no primeiro capítulo, a “fraternidade socializante, indiferenciada e feliz”⁶³ com que Mário de Andrade se empenha em “dialogar com todo e qualquer ser humano, numa indistinção fraterna” é também a maneira pela qual o modernista equaciona uma “necessidade interior de exercitar sua vontade do saber”. É dessa manha hábil em trabalhar com a *conversa* que o traço esperto torna-se imprescindível. Sua cantada não carece de “estratégias de convencimento e afirmação”. Esse *convencimento* que processa a *mineração do outro* é o sentido da conversa para Mário, assinala Silviano. Quando se fala em negociação, muitas vezes pensamos apenas em um processo de troca de concessões. Contudo, os processos de articulação envolvem também, entre outros, os jogos de inutilidade, da insistência de uma curiosidade, da inconveniência invasiva, da discussão aberta, do relato de uma lembrança e do entendimento harmonizado de um bom papo. Envolvem inclusive a persuasão que antecede e viabiliza, pela convergência entre demandas e interesses, a formação de consensos ou a revisão de acordos e os seus tapinhas nas costas.

A negociação é ainda mais ampla visto a variedade de funções nela incluídas. Pode ser também uma circunstância que demanda certo tipo de atuação em que assume-se uma busca por contribuir para a resolução de controvérsias e

⁶³ SANTIAGO, S. *O cosmopolitismo do pobre*, p.111 passim.

impasses relacionados à terceiros. Envolver-se com o que envolve o outro numa atitude de não in-diferença é o que permite a aproximação entre as culturas e o estreitamento de suas relações. Isso fará também, é certo, (e esse talvez seja o ponto em que podemos sensibilizar os espertos) que a partir disso, diante de certas futuras negociações que possam envolver seu interesse direto, possa também participar em outras condições.

A diplomacia contemporânea luta por conseguir desatrelar essa potência esperta do que poderíamos chamar de interesses alheios e inclinações polarizadas. Depender que até mesmo os mais hábeis e escorregadios arteiros dos artifícios da *cantada* – aqueles cujo maior risco é exatamente ter conseguido criar em sua vida um sistema de relações e inserções que não parece ter nada errado – consigam se aplicar em articulações convergindo com as demandas públicas daqueles que precisam e trabalham por essa representação, implica algo quase impossível; essa não é senão outra grande borda paradoxal dos nossos tempos, na medida em que não parece mais haver espaço para surpresas frente a constatação de que certas barbaridades ainda possam acontecer. O que agora nos assombra (qual um fantasma) é o escândalo de colecionarmos constatações de que, apesar de sabermos até muito do que se precisa fazer para conseguir o que queremos e achamos certo, aquilo que planejamos e prometemos, como um todo de massa humana, enquanto organização de civilizações, não conseguimos porque não queremos e não acreditamos que possa acontecer – de forma que ao pensar nos *fatos e fardos*, todos apenas “seguíamos em frente” (NAIPAUL, 2011:140).

* * *

A construção dos modos pessoais e dos processos pelos quais busca-se fazer a vida de fato valer a pena ser vivida consiste também naquilo que já nos referimos por *o risco de cada um*. Acreditamos que essa discursividade em torno dos potenciais espaços intermediários, (esses *entrelugares* em que se dão as experiências da continuidade de ser e o esmero do trabalho na sensação de si), oferece um arco abrangente ao pressupor – em Winnicott – como desdobramento natural do brincar a caminhada de um *saber estar só consigo mesmo* para o *brincar numa relação*. Esse percurso diz respeito às relações decorrentes do uso e

da experiência que temos desse espaço e é da maior importância pois só podemos ser éticos numa relação com o outro (o que já pressupõe uma ética de si). Nesse ponto em que pelos afetos que atravessam a narrativa desse espaço comum podemos retomar Foucault e dizer que *o cuidado de si* vem cuidar do outro, aproveitamos para assinalar que é preciso ser amigo de nossas escolhas.

A perspectiva desenvolvimentista apresentada em Winnicott pode ser problemática ao trabalhar com o parâmetro da cronologia, mas que em seu caráter processual encontra sua potência. Na medida em que transplantamos a sua e as demais contribuições aqui trabalhadas para a escala das relações entre culturas, encontramos a convergência que vem no dar-se conta dessa *ciência nova*, que envolve o campo dos afetos públicos, para Bhabha, e se atrela necessariamente como meta e mote aos traços do que Benjamin chamou por *humanidade redimida*.

Que os encontros de resolução das principais questões de nossos tempos – que estão, a rigor, *aquém e além do nacional* – possam equalizar adequadamente os interesses das partes, mas também se fazer valer até mesmo de certo *esquecimento* (afim de contornar alguns impasses datados na distância e que se não forem, de certa forma, rasurados em consenso e em nome de certa objetividade, perigam manter-se como uma *espécie específica* de bomba-relógio, que tampouco é desarmada, mas também não para de explodir e novamente se armar em nova contagem regressiva, com desdobramentos cada vez mais imprevisíveis e cronificados de seus estilhaços.

Essa mega diplomacia só pode ser conduzida no mais alto grau de excelência pela mobilização e envolvimento talentoso que o *esperto* pode estabelecer. Seu problema não é tanto não saber estar junto, mas estar em proximidade sem estabelecer, pelas diferenças, assimetrias dentro das dinâmicas de relação. O esperto tenta tirar proveito. Aproveitando esse trânsito de considerações em analogias de modulação transplantada entre a esfera individual e a praça coletiva, nos serve uma passagem de Henri Miller sobre um amigo que ele, depois de inventar-se analista, estava atendendo: “mantinha vivas as fraquezas dos amigos a fim de cultivar a sensação de superioridade” (MILLER, 2004:382).

A curiosa experiência do protagonista de *Sexus* se reproduz na leitura das políticas externas da contemporaneidade. Ainda mais se considerarmos que o amigo, pelo olhar de seu analista, era “um imenso sistema de defesas, e suas energias eram consumidas pelo constante conserto dos vazamentos que não

paravam de aparecer aqui e ali. E com o orgulho vinha a desconfiança” (Miller, 1949/2004: 382).

Nessa constância de tradução análoga e analógica que consiste na arte da conversa – que em muito se nutre da brincadeira – residem um ponto de quebra do bazar global. Sim, porque como todos minimamente familiarizados com algum rastro de substrato vitoriano, entendem que os cavalheiros ingleses tem dificuldade para brincar, a formalidade lhes engessa. O conjunto de sanções e dispositivos de restrição (na medida em que são acionados sempre pelos poderes irresponsáveis desse *fármakon* das organizações humanas, a grana) são continuamente implantados e/ou intensificados mesmo sabendo-se que eles não jogam a favor do que pregam; nessa borda é que sempre terão desveladas suas intenções no momento em que a invenção de algum mecanismo criativo de consenso ou acordo seja articulado.

A estranheza que uma forma particular de abordagem pode gerar ao inovar no corpo-a-corpo com questões que parecem insolúveis é sempre desnorteadora. Perante alguns protocolos convencionados em torno das práticas que entrelaçam políticas, mercados e indústrias, algumas convicções irão se manter distantes da barganha e não tão suscetíveis às dinâmicas dos privilégios, facilitações e cafezinhos – gerando grande desconfiança ou desconforto.

Não é fácil buscar respostas que não apenas não se pretendam certezas, mas também abram espaço para manobras que não reforcem, inclusive, a possibilidade de aqueles que concordem entre si cair numa onipotência para com outros que resulte em opressão. Essa parece ser, qual gostaríamos, pelo recorte atual de nossa discussão, a base da noção de alteridade. Gostaríamos, para retomar aqui termos já acionados em contextos aproximados (mas não similares), de assinalar que, em nossa apropriação, nos parece que o conjunto de autores aqui trabalhados afina-se em um amplo campo de produção discursiva que movimentava uma *economia simbólica da alteridade*.

Esse amálgama formado por um corpo complexo de amostras e projetos manifesta diferentes clivagens sobre as quais incide essa *ciência nova*, baseada numa teoria das ligações, imbuída de amorismo e, portanto, preocupada com implicações práticas. Dito isso, gostaríamos de repassar três eixos centrais dessa articulação teórica. Primeiramente, o *esquecimento*: pela fusão dos cantos intempestivos de Nietzsche e daquilo que as narrativas redimidas de Benjamin

nela incidem (bem como o *saber estar só consigo mesmo* em Winnicott e os *modos de não-saber* de Agamben); a *tradução*, pelo que ela implica, com Bhabha, nos aspectos da *devoração* com Oswald, e no ofício raro de nomear as coisas com sua própria língua – apresentados no primeiro capítulo em Agamben, afinadas com Manoel de Barros e outros, mas também com a operação do sampler e da vontade de uso; e por fim, tudo aquilo que em nosso trabalho converge na ideia de *infância* como estratégia potente. Tudo o que, no *local da cultura*, transita entre os paradoxos que transbordam pelo brincar a invenção de si e do mundo e constituem-se como as bases naturais da não in-diferença com o outro: novamente com Winnicott, adaptar-se ativamente, e ver com olhos livres pela lente cândida e ágil da infância (para acenar em Oswald a convergência das aproximações articuladas ao longo do trabalho) encenam contornos para a alteridade no contemporâneo.

Acreditamos ser na ponte que articula esses corpos teóricos, no percurso que se instaura pelo ângulo das relações entre a noção de *afetos públicos* e *humanidade redimida*, que podemos demarcar o amplo arco que, para nós, constitui a atualização do enunciado de Agamben que alocava nas *profanações* a *missão política da geração por vir*; ou quem sabe até, a marca dessa *comunidade que vem*. Apenas essa humanidade de narrativas redimidas poderá, por exemplo, prover condições para que o humano experiencie sua agressividade e a utilize de uma forma que não se constitua (e tampouco seja confundida) com uma agressão. Também será ela que não só produzirá líderes capazes de torcer os entraves dos maquinários e mercadorias do bazar político, como também formará civis preocupados em escolher um representante que consiga ocupar o lugar da *autoridade* sem realizá-lo com *autoritarismo*. Por fim, ela é quem se perguntará de que forma as cidades podem se equilibrar entre os polos em que por um lado são a *máquina de moer gente*, e por outro, a possível *morada cordial dos homens*; somente tal *humanidade redimida* poderá parir cidadãos que desejam viver e conviver buscando produzir e alcançar *prazer*, ao invés de, resignados, serem diluídos no marasmo do *alívio*.

* * *

O nome Brasil desdobra diferentes manifestações estampadas no imaginário mundo à fora. Podemos até dizer, junto com Octavio Paz, que ele seria, assim como todo o continente americano, antes de um nome, uma ideia. O Brasil é identificado por muitos como um gigante adormecido. Essa imagem, explorada recentemente em comercial de marca *gringa* de bebidas, está atrelada à célebre ideia de que o Brasil é o país do futuro. Essa afirmação ao mesmo tempo que se apresenta como uma *premissa promissora*, é também uma armadilha do tipo *nunca serão*. Acaba por aprisionar o país na ideia de um filho ou irmão em constante maturação. Nossa intenção é pensar fora desse enunciado ao mesmo tempo em que contrapomos a conjectura contemporânea às possíveis análises e planejamentos delineados.

São lugar-comum as constatações de que o processo de modernização brasileiro foi na base do *tranco*, do *encontrão* e da *ombrada*. Constantemente assolada pelos espectros do subdesenvolvimento, a pátria amada inseriu-se de forma atabalhoada na ordem da mundialização globalizada. Logo se viu sob marcação serrada, não conseguindo driblar a coerção nas condições e ajustes impostos pelos especialistas políticos e barões-da-economia.

Em geral, o problema das narrativas que tentam harmonizar as tensões culturais de um território em prol de uma unidade nacional, por exemplo, consiste no ponto em que acabam por achatam a natural diversidade cultural, e restringir sua análise a determinados *focos e fases*. No Brasil, a discussão parece ter sempre oscilado entre polos diametralmente opostos no que tange o encontro com o outro e sua cultura. Nesse ponto, que constitui, para usar expressão de Wisnik, o *vespeiro da interpretação* do Brasil, tais polos duplicam-se ao infinito por encenações da nossa cultura de uma tal forma, que não podem “ser compreendidas simplesmente como oposições dualistas, mas como integrantes de uma lógica paradoxal ou complexamente contraditória” (WISNIK, 2008:216). Tal dinâmica levou Wisnik a formular a chave do veneno-remédio, que consistiria numa plástica margem de manobra, reveladora de intenções e assinaturas; do lúdico e afetivo ao ponto dos limites rasurados tais extremidades oscilantes em nossa vida cultural consistiriam em bordas paradigmáticas do vasto campo de expressão de nossa cultura em que, para usar os termos de Wisnik, estes não se *soldam* e tampouco se *soltam*.

Tomando como referência os intérpretes do Brasil da década de 30, Wisnik assinala a oposição ambivalente e paradoxal (pois não se resolve) de tal dinâmica de oscilações entre campos de diferenças que “nos distinguia e ao mesmo tempo nos incluía no mundo” (WISNIK, 2004:216-217). O que interessa ao crítico não é assinalar uma inclinação pessoal, e tampouco um traço predominante da brasilidade, mas assinalar, a respeito desses extremos de oposição, o quão “simetricamente unidos pelo ponto cego que converge neles” (WISNIK, 2008:417) estão as produções de autores como Caio Prado Jr., Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, entre outros. Por essa perspectiva, todas essas contribuições de leituras do início do século passado “podem ser vistas como modulações de um mesmo campo problemático em que a droga-Brasil, aparecendo ora num polo, ora noutro, resiste como um *fármakon* rebelde à neutralização”⁶⁴.

Dessa forma, ainda a título de ilustração dos polos de drogadição de nossa cultura de um lado teremos o conjunto de leituras que apontam para a existência de um substrato nacional de raiz. Nesse caso, ou luta-se para manter aquilo que é nossa *essência* (onde teríamos manifestações de um nacionalismo ora ingênuo ora xenóforo), ou envergonhamo-nos pelo atraso constatado na suposta falsificação produzida em solo brasileiro, uma imitação do modelo original das culturas dominadoras que nos emplacaria um mal-estar, natural dessa dinâmica das *ideias fora de lugar*.

Na fala transcrita de um debate com Tinhorão – um dos arautos do “mito de raiz, em sua positividade popular” (WISNIK, 2004:324) – Wisnik apresenta uma distinção entre globalização e mundialização que acena para uma concepção oposta ao funcionamento da produção cultural apresentado acima, e atenta aos processos que acompanham a condição transnacional da vida contemporânea trabalhada por Bhabha e Santiago. Nesses repertórios compartilhados, temos não apenas um entendimento da cultura afastado da idealização do popular e do nacional, como também algo aberto às possibilidades de re-versão do atraso e da fixa condição de vítima que a concepção nativo-exótica sugere.

A distinção entre globalização e mundialização são da maior importância para nossa discussão, pois é através desta que o autor virá, ao tomar tais processos

⁶⁴ Ibid., p. 409.

enquanto “fenômenos associados, ao mesmo tempo que potencialmente divergentes” (WISNIK, 2004:321), ressaltar “a autonomia da criação cultural em relação à economia mercadológica e consumista, inclusive dentro desta” (WISNIK, 2004:322). Desse ponto, Wisnik dá continuidade a uma linha que já se constitui há muito como tradição no Brasil, em que os substratos da pureza de uma estufa exótica são contrapostos a uma visão de cultura como um *fenômeno vivo* próprio “desse mundo poroso que vigora” (WISNIK, 2004:322), entre intercâmbios e apropriações mútuas, onde importa “mais a autenticidade dos usos que das origens ou dos fins” (WISNIK, 2004:322).

Essa tradição, inaugurada pela geração modernista, apresenta uma *crença* no caráter positivo da tradução realizada pelo povo dos trópicos, que faz com que as singularidades de nossa cultura se enriqueçam no processo de incorporação do conteúdo alheio. *Lei do antropófago*. Por essa perspectiva, alterar-se pelo contato com essa diferença, afetar-se na relação, seria a fórmula ética que mediaría o encontro do brasileiro com as outras culturas. Silviano assinala que a matriz ética do modernismo brasileiro “é o trato que dispensam ao que era tido e dado como *erro* pelos ensinamentos e aprendizagens europeizados, é o modo como recebem esse *erro* e o julgam” (SANTIAGO, 2008:29). A atitude que tal geração adota e toma como uma missão perante o contemporâneo é de assumir uma postura crítica frente aquilo que é produzido pelas vanguardas do velho mundo ao pô-los em contato com as demandas e produções da nossa cultura. É assim que a incorporação deixa de ser *falsificação* de uma cultura atrasada e desprovida de *originalidade*, e também “deixa de ser erro para se apresentar como desvio e transgressão ao modelo imposto” (SANTIAGO, 2008:29). Esse é o coro que se ilustra quando Oswald prega a “contribuição milionária de todos os erros” (ANDRADE, 2011:61).

Nesse outro lado, a produção cultural brasileira vê, em geral, na possibilidade de incorporação do outro, a inevitável *aclimação* dos valores alheios, isto é, a promessa dos desdobramentos de uma diferença nossa, afastada do exótico ponto de pureza corrompido e da posterior falsificação de uma nacionalidade que opera, recalcada, uma cópia envergonhada. Essa re-versão do *tabú em totem*, para mantermo-nos com Oswald, esse deslocamento que o *erro falsificado* realiza, é o que permite à nossa cultura “converter os próprios entraves traumáticos da formação brasileira em fermento libertador” (WISNIK, 2008:415).

* * *

Não é novidade que, apesar de tanto ter se ventilado aspectos que convergem na interpretação de nosso atraso e falsificação, é justamente a *originalidade* de nossa cultura que não cansa de ser ressaltada mundo a fora. São muitos os vetores que assinalam a tradução brasileira como uma espécie singular de saber. Por um lado, é muito complicado tomar de imediato a empolgação com que em geral o estrangeiro se expressa a cerca de nossa singularidade como um índice seguro dessa constatação. Em geral, quando ressaltam tal *originalidade* de nossa cultura, esse contato se dá sempre e exclusivamente por bases estereotipadas da cultura⁶⁵.

Mas é também nesse mesmo campo das experiências culturais que o Brasil, citando trecho em que Wisnik busca rastrear o processo de fermentação que envolve a bossa-nova, afirma-se como “um país capaz de produzir símbolos de validade internacional ao mesmo tempo particulares e não pitorescos ou ‘folclóricos’” (WISNIK, 2004:216). Proliferam indícios de que foi desenvolvida uma tecnologia específica, assinalada por muitos, que poderíamos entender como uma espécie de *inteligência brasileira*⁶⁶. Nesse caso, o que se observa é um constante processo no qual a cultura repagina-se em seus circuitos e sistemas, atualizando suas *narrativas de si* – isto é, dando tratamento contemporâneo ao que é tradicional – na alegria com que alcança e galga sua maestria inventiva (muito articulada por Bense em torno da encenação de um prazer lúdico do improviso). Esse processo acena para o diálogo bem sucedido entre os elementos, conteúdos e temperos brasileiros, que em convergência, podem realizar novo sentido para a expressão aqui já utilizada *conversões estéticas*.

Estamos, ao apresentar apenas alguns nomes que juntos constituem uma colaboração transnacional na interpretação do Brasil, fundamentando também a discursividade do amadorismo contemporâneo. Traço esse para o qual o brasileiro parece ter um ouvido absoluto, como se fosse naturalmente afinado com tal perspectiva. Talvez fosse a isso que se referisse Flusser, citado em Wisnik, ao dizer que “pode surgir aqui um novo tipo de homem, com novo tipo de

⁶⁵ Esse percurso é manifestação daquilo que nos referimos, via Agamben, por museificação.

⁶⁶ no caso, citamos especificamente a obra de Max Bense, *Inteligência brasileira*.

religiosidade, cultura, jogo e, posteriormente, com novo tipo de vida em sociedade” (WISNIK, 2008:177).

O que os autores compartilham é uma visão contemporânea em torno da complexidade do amadorismo brasileiro. Afinados com as perspectivas que reconhecem no devorador traço de incorporar e se alterar a positiva inclinação por *gerar* consiste não apenas numa potencia congênial, como também demarca certa sofisticação precária na qual é expressa, também, uma resistência à desafiadora empreitada por *gerir* esse caldo que borbulha e mexe sozinho à medida em que se aquece⁶⁷.

Nesse caso, a bossa é, sem dúvida, entre os marcos de nossa cultura, a manifestação de maior projeção global num período em que nossa cultura empreendeu uma série de *conversões estéticas* nos mais variados campos de sua produção. Nesse caso, como não poderia deixar de ser, no que diz respeito à reconhecida *ambivalência* típica da interpretação de nossa cultura, ela é algo que nos representa intensamente.

Acreditamos haver no caso brasileiro certa conjuntura e demanda por um profissionalismo informal que nos aproxima (quando não incide sob o “mote do país pouco sério”) do amadorismo contemporâneo. Há uma passagem recolhida em Wisnik (2008) na qual o autor desenvolve algumas considerações de Lorenzo Mammì e as põe em diálogo com o percurso pelo qual manifesta-se no campo da música, ao longo do século passado, a gaia ciência. Diz(em) o(s) autor(es):

a bossa nova desenvolveu-se numa atmosfera que, mais que tematicamente intimista, pede para o espetáculo público a intimidade do amador (a geração bossa-novista apresenta ‘o seu mais rigoroso trabalho como um lazer, como o resultado de uma conversa ocasional de fim de noite’, numa atitude que traria possíveis marcas de indefinição social e uma sintomática resistência ‘em se conhecer produtiva’). A realização estética mais alta da bossa nova passa

⁶⁷ Wisnik apresenta tal chave do *gerar/gerir* em continuidade com os aspectos formadores de nossa civilização que se manifestam na superfície do veneno-remédio. Como arautos no rastreamento de traços constitutivos da experiência brasileira, Wisnik disserta sobre as oscilações de Caio Prado Jr. – pela ênfase no veneno do atraso – e de Gilberto Freyre – naquilo que os mesmo traços constitutivos assumem “as propriedades de um remédio” e ainda na convergência simbiótica – mesmo que muitas vezes mais inclinada ao pessimismo – de Sérgio Buarque de Holanda. Forjada no contraste entre o couro e o cobre, “o ‘homem cordial’ afetivo e arbitrário, afável e truculento, personalista e inconsequente” (WISNIK, 2008:409) semeou cidades e encarnou o brasileiro.

exatamente por uma estilização dessa espécie de ‘amadorismo’ do qual ela se nutre” (WISNIK, 2004:221)

Curioso assinalar que a sofisticação da bossa nova, marcante em sua técnica afiada do instrumento, no terreno de afinidades harmônicas e melódicas com grandes clássicos da música popular (em especial do jazz americano), é de uma inovação tamanha (a desconstrução rítmica da levada é mundialmente inconfundível), a faz ser acolhida até mesmo em searas (que nos parecem) distantes, atreladas a espetacularização do virtuosismo técnico, domínio da *perícia*. Contudo – continuando a citar Wisnik ao citar Mammì, sampleando-os, *profissional desde sempre*, não é com inclinações dos especialistas que poderíamos atrelar as *convenções do gênero*, mas sim com a constantemente reafirmada propensão amadorística da bossa nova – a ponto de apresentar os encontros casuais de boemia como o espaço privilegiado das *fabricações produtivas*.

A gaia ciência – essa *riflessione brasileira* – consiste num modo muito específico e autoral do brasileiro codificar a experiência. É na assimilação operada na fábrica sensível das forças de produção que se dá certa dinâmica pela qual a tradução deixa de ser um projeto do impossível para tornar-se a possível autoria em processo. Isto consiste no caráter positivo pelo qual na mistura processada se explicita certa conjectura em nossa cultura em que torna-se possível “extrair dos venenos da colonização escravista o remédio da civilização originada nos trópicos” (WISNIK, 2008:415).

* * *

Outra fórmula muito empregada em torno do *ser brasileiro* no mundo, e que também incorpora, de certa forma, os aspectos apresentados acima, talvez uma síntese cultural tão célebre quanto a primeira, é a do *samba, mulata e futebol*. Esse é um dos mais célebres pacotes brasileiros, que numa promoção em loja de departamento seria comodamente identificado por *combo-alegria*. É claro que, ao apreender índices pelos quais nossa cultura se expressa e se insere num contexto global mundializado, a forma como essa fórmula é ventilada pelos vizinhos conterrâneos e para os de além-mar, deve ser vista não apenas como um

estereotipada redoma pela qual somos *identificados* mas também como um modo viciado de nossa cultura se afirmar na sua diferença.

Obviamente por todas as questões que viemos apresentando ao longo do trabalho, mas em especial ao longo do presente capítulo, nos é inquestionável a necessidade assinalada por Rancière de construir um campo de reflexão em torno das formas pelas quais uma comunidade é constituída de forma estética. Esse movimento que fizemos em torno de uma gaia ciência inclui pensar como essas práticas, cada uma a seu jeito, tratam-se de *modos de dizer* que atualizam, revisam, entortam e oferecem repertório ampliado aos modos de leitura do mundo. Entendendo-as como formas de inscrição do sentido que remodelam a imagem do indivíduo e da comunidade, poderíamos, junto com Rancière, nos perguntar sobre “os possíveis que elas determinam e seus modos de transformação” (RANCIÈRE, 2005:13).

Futebol e música no Brasil se inscrevem como signos constelares de uma inteligência prática e lúdica da cultura, o saber improvável de uma imprecisa teoria das ligações, uma sabença particular, uma *ciência nova* essa gaia ciência. Ambos encenam questões “que envolvem o cerne recorrente das interpretações do Brasil” (WISNIK, 2008:175), ao mesmo passo em que são índices supremos da reversão que em nossa cultura tais campos imprimem à opressivamente restrita cadeia de oportunidades na divisão do trabalho no mundo.

Os aspectos ambivalentes, complementares e fundadores de nossa cultura são apresentados pelo crítico pela chave do veneno-remédio. Acompanhando de perto a chegada do futebol ao país, bem como balizando-se pelas campanhas das Copas, o crítico realiza uma leitura que articula as clássicas contribuições a cerca da interpretação do Brasil, bem como contribuições que incidem nessa reflexão também pelo ângulo das relações entre música e literatura.

Wisnik re-encena em torno do futebol um quadro de distinção não raro utilizado para diferenciar as culturais europeias das americanas (em especial as latinas). Ao abordar as diferentes aptidões criativas, processuais e corpóreas desses continentes e civilizações em geral, o autor se apoia em ensaio dos anos 70 no qual Pasolini estabelece uma distinção entre o futebol europeu, jogado em prosa, e o futebol poético que definiria o latino. Em suas reflexões, “o futebol encena um conflito interno e sintomático da cultura (...)entre a vocação nativa e a adoção do modelo modernizador externo, entre o potencial criativo e a

mentalidade reativa” (WISNIK, 2008:172).

Para além da oposição entre a proposta metódico-esquemática (de concepção tático-disciplinar) dos europeus e a elíptica vocação que faz do brasileiro, em especial, um torto mistério da plasticidade, isto é, para além da distinção entre os futebóis de prosa e poesia que leva o autor a formular uma lógica da dialética e outra da diferença, nos parece que é também, de forma não tão indireta, o amadorismo brasileiro que está em pauta no livro de Wisnik. Esse amadorismo que viemos atrelando ao contemporâneo está não apenas intensa e extensamente presente no Brasil, mas também é algo que define e faz nossa cultura ser das mais contemporâneas e também imprevisíveis no mundo. Acreditamos ser ele o traço que a permite encontrar no futebol e em outras esferas do jogo e da festa, da criação e da brincadeira, “um salto simbólico de expressão nacional e universal”⁶⁸.

Nos moldes pelos quais foi aqui apresentado, o amadorismo brasileiro está implicado num esforço prático de criação de oportunidades e opções; por um lado, se faz presente no que se manifesta em nossa cultura um alto grau de excelência na inovação (que comporta tanto o rigor metódico quanto um tipo de profissionalismo informal), por outro em tudo o que converge no “mote do país pouco sério”⁶⁹ – entendemos o amadorismo como a tecnologia naturalmente resultante dessa conduta devoradora, uma espécie de par ímpar do farmacón veneno/remédio. Nessa tradução que se afasta com devoção daquilo que pode encarnar de *projeto do impossível* para tornar-se a inevitável autoria em processo, o amadorismo como traço singular de nossa cultura nos é fundamental para atentarmos para determinada sofisticação precária do contemporâneo, e em especial, do brasileiro.

* * *

O fato de que a formação cultural do Brasil seja indissociável do trauma humano imprimido pela escravidão nos impede de tatear essa discussão sem estar em contato com o mulato. Qual Silviano apontou o *patchuco* para Octavio Paz, o mulato é a *concreção metafórica* adequada para adentrarmos no caldeirão de

⁶⁸ Ibid., p. 172.

⁶⁹ Ibid., p. 175.

nossa cultura. Apesar de ser a afirmativa feita por Oswald (de que, no caso, a Alemanha precisava se mulatizar) de grande interesse para muitos aspectos trabalhados nesse capítulo, qual o *malandro*, a atual extensa e valorosa produção em torno dessa figura da experiência brasileira nos tomaria excessivos cuidados que extrapolam o espaço físico que detemos para encaminhar o foco de nossa reflexão.

Gostaríamos apenas de dizer, a grosso modo, que o mulato “nos leva a constatar paradoxalmente uma humanidade aberta às diferenças”⁷⁰. Isso é o que mais nos interessa por enquanto – mesmo sendo óbvio que não basta dizer isso, já que apenas sinalizar a parcela *remédio* nos poria perigosamente sob as égides do texto ingênuo, ressaltar tudo aquilo que o mulato encarna de um recado a ser dado. Mais ainda, o quanto é ele o fermento e argamassa desse recado da hibridação “dado pela música, no qual se desenha o destino do futebol no Brasil como mescla de elementos afro-originários com o esporte anglo-saxão, a se generalizar pelos subúrbios”⁷¹.

O driblador qual o conhecemos é indissociável do mulato. Nossa cultura tem a rara vocação de gerar esses pontas-de-lança, personagem que sugere a capacidade rara de aliar técnica e espontaneidade, armazenamento *teórico* e memória do corpo, planejamento e improviso, humor e rigor pelo deslocamento de proximidades e arranques nas torções de ritmo que opera. O driblador negaceia, sugere o blefe e ainda se atreve a, se possível, confirmar a direção insinuada de forma antecipada (um modo muito específico de *cantar a jogada*, em nada ingênuo) mas gaguejada, buscando infiltrar-se demolidor pelas contenções adversárias.

Sua vida é dura, já que de fato o futebol é um esporte de muito contato físico. O ofício do driblador só não é mais árduo do que aquele que tem a obrigação de lhe marcar: frente aos operadores defensivos que lhe restringem amplitude de progressão ao gol, o driblador vai achando espaços onde não tem, enquanto seu marcador deve manter improdutivo o incansável torneador endiabrado que insiste em escorregar e não deixar-se ser anulado. Com poucos segundos para situar-se frente ao posicionamento defensivo – na forma pela qual, nesse curto espaço de tempo, todo cálculo de posicionamentos, distâncias e

⁷⁰ Ibid., p. 416.

⁷¹ Ibid., p. 205.

velocidades lhe é naturalmente orgânico – o driblador estrategicamente sugere com o corpo infinitas trajetórias que vão sendo insinuadas para então se utilizar de forças desviantes de arranque e tirar seu marcador para uma coreografia que eles não ensaiaram. Pelo contrário, o driblador ainda tem a malícia para dar a chance de seu marcador roubar a bola, e então *entortá-lo*. Para além do driblador esportivo, podemos ressaltar a contemporaneidade da ideia ampliada do drible como algo que está atrelado também ao pirata e a outros potentes personagens contemporâneos como o hacker e o dj, que, infelizmente, nossa prosa não pôde contemplar. Fica para as próximas, recordar é viver.

* * *

O carnaval é uma das mais impressionantes manifestações culturais exatamente pelo alto grau de inventividade com que se dá um espetáculo que alia sofisticação e precariedade. Se tomarmos para nossas considerações sobre o *maior espetáculo da terra*, em especial, o desfile das escolas de samba na Marquês de Sapucaí, temos no conjunto de sambas-enredo que anualmente visitam tópicos, episódios e personagens de nossa cultura temos encenadas grande parte das considerações que viemos apresentando.

A força compacta e transbordante da extravagância atemporal do carnaval, aliando fantasia e concreção, requer à suas alegorias elementos a serem incorporados pelo rito da dança e do canto. Essa narrativa, ao mesmo tempo em que representada nas estilizações carnavalescas, deve ser não apenas convidativa a dança festiva dos encontros, mas hábil ao incitar nos ouvintes o pulso pelo qual no turbilhão em que nos atiramos (no que aceitamos essa cantada) sem perceber, cantamos juntos” (RAMOS, 2001:75).

Essa atualização processada no habitat compartilhado da festa encena constantemente uma forma especial de *sofisticação precária* no Brasil. Enquanto manifestação cultural, o carnaval é o processamento de uma centrífuga relacional, uma força de atração, um campo erótico de encontro dos cantos e dos corpos. Enquanto ideia possível, a carnavalização processa uma plástica ampla, sendo a alegoria adequada para entrarmos no terreno do caldeirão urbano em analogia com o tema da contemporaneidade.

Enquanto *constructo* sensível pelo qual atividades imaginativas e práticas

operam *conversões estéticas*, o carnaval é um dos pontos privilegiados a serem tomados como modelo de uma inteligência brasileira. As estilizações dos carnavalescos são de inusitada *manha*. Este é o ponto que desejamos tocar, e que, inclusive, não vem senão a todo instante sendo acionado pelas diferentes séries textuais do trabalho. Diz respeito à nossa maior inclinação por nos concentrar em aspectos que estão centrados não tanto no que de veneno está imbuído nosso *jeitinho*, mas no quão *jeitoso* pode ser o antídoto brasileiro.

Em maior ou menor grau alguns sambas conseguem realizar essa composição de elementos e formas variados de tal forma q passam a pertencer a um conjunto seletivo de cantos que formam uma tradição viva. Há um samba do Salgueiro, campeão de seu carnaval de 1993, que até hoje é cantado pelas esquinas da cidade – tendo até sido adaptado por algumas torcidas de futebol para os gritos de arquibancada – e que é de extrema ressonância para nossa discussão.

“Peguei um ita no norte” é também o título de uma canção de Dorival Caymmi que inspirou o enredo da escola campeã. “Ita” – que em tupi quer dizer “pedra” – é o prefixo utilizado para nomear todas as embarcações que contornavam o litoral até chegar ao Rio – chamada de cabotagem, navegam sem se afastar da costa – conectando as regiões norte e sul do país. Assim como na música de Caymmi, o samba salgueirense conta a história de um viajante que por outros portos trava contato com diferentes manifestações de nossa cultura, como o frevo, o bumba-meu-boi, até, por fim, chegar ao Rio de Janeiro no carnaval.

Trata-se de um retirante de Belém do Pará, cantamos a história de milhões e *zilhares* de brasileiros que ao longo dos séculos inventaram o país em suas andanças. Apesar da história nos trazer pelos mares, gostaríamos de assinalar que, junto com o prefixo citado, o percurso destes aventureiros é duro feito pedra – mas também, por uma inversão mágica tipicamente brasileira, são também, em muitos sentidos, eles quem conhecem o famoso caminho das pedras.

Levado pelo mar da sedução, o navegante embarca nessa fantasia incerta que é a promessa de melhora de vida nos aglomerados dos grandes centros urbanos. Esse *aventureiro*, cujo sonho que embasa sua luta incansável não é senão, muitas vezes, ir para voltar ao seu lugar, não precisa ser apresentado, apesar de ser, também, sempre preciso. O viajante que embarca nessa fantasia incerta ao trilhar sua ida para a cidade grande, assim como Wisnik ao falar sobre Rivaldo, pela frase de Euclides da Cunha sobre o homem do sertão: “é antes de

tudo um forte”, um magro de aço, um torto enroscado, coeso e inteiro duro feito pedra.

Pelos encontros em cada porto-parada, no descanso de suas *braçadas*, diz o retirante: *vejo e retrato em fantasia, cultura folclore e hábitos, e com isso refaço minha alegria*. Essa passagem fala por si só em afinação com as considerações e obras aqui apresentadas, de forma que continuamos pela letra do samba, no momento em que chega ao destino de sua viagem, o Rio de Janeiro. Tendo sido a capital do Brasil de 1763 até 1960, o Rio tem um peso diferenciado na vida cultural do país, desde sempre porto de chegada e de partida, a cidade que abrigou a corte portuguesa conservou *mixadas* entre si as cadências de uma movimentação efervescente por desejos cosmopolitas, e certa dinâmica de balneário provinciano.

Foi nessa *cidade fundada num lugar maravilhoso* que nosso aventureiro desembarca e brada: *Terra do samba, da mulata e do futebol*. Eis que nos deparamos com a constatação de que, assim como a paisagem sonora de nossa música é *harmonizada* na dita cidade maravilhosa, a imagem do Brasil como um todo, não apenas para os estrangeiros, mas também anunciada de forma recorrente por nós, confunde-se com a imagem de sua antiga capital.

Por esse ponto de vista, cabe ressaltar que essa atualização que as narrativas carnavalescas fazem da nossa história constitui-se como um dos exemplos privilegiados pelos quais a música popular – em proximidade com a literatura, mas com uma amplitude que esta dificilmente poderá um dia rivalizar – realiza o signo da *palavra viva* que circula e contamina os demais circuitos. Dizer que o carnaval instaura a bagunça é pouco. *Carnavalizar* nos é de muita importância no que se trata da mistura ampla, seja dos mais variados estratos sociais, seja dos amantes das escolas distintas pelos blocos a cantar sambas-enredo e marchinhas de todas épocas. Naquilo que se afina e promove uma dinâmica da convivência, naquilo que põe em prática a alteridade de uma sociedade aberta às diferenças, o carnaval é o índice maior da forma pela qual o país, *estranha e particularmente*, é capaz de ver esse lado caótico da vida e produzir um *andamento próprio que, aceitando os paradoxos, não se paralisa frente a indissolubilidade dos seus não-sensos*.

Essa centrífuga de aproximação, essa força do contágio que tem maiores possibilidades de exprimir a tensão entre a organização duvidosa e o emaranhado das diferenças edificadas no humano, é nessa festa – e na medida em que ela

potencialmente se estende e se faz presente também ao longo do ano, mesmo que em parcelas homeopáticas – podemos, *vivendo o dia a dia*, qual uma multidão acesa, *refazer nossa alegria* a medida em que vamos *contagiando e sacudindo essa cidade*.

* * *

O Jorge Ben que tem grande parte de sua obra relançada em caixa contendo preciosos clássicos há anos fora de catálogo é um marco de nossa música. Revisitado e sempre celebrado, a fortuna crítica de sua produção continuamente insiste em demonstrar fôlego para encaminhar-se pelos anos a modular sua força. Não é possível mencionar outro artista brasileiro que seja mais imediatamente *identificado* pelos ditos do samba, da mulata e do futebol. Jorge é a perfeita equação dessa energia em matéria, suas canções, sua presença, tudo nele imprime a batida da ginga, intui a manha da finta e celebra a beleza dos corpos.

Nos anos 60 esparramou-se por ondas sonoras em muitas casas o seu balanço irresistível, a assinatura inconfundível grafada na cadência macia de suas canções. Jorge surgiu fazendo um samba tão estranho e particular, tão *danado*, que imprimindo sua malemolência no *flui e reflui* de uma onda diferente, espertamente bola, bamba, um samba esquema novo. Essa congenialidade de imprimir movimento no corpo dos outros é, para além de qualquer coisa, o parâmetro que por si só já implode qualquer borda de maior atrito ou resistência ao cancionista e sua obra. Com sua levada, Jorge põe o vilão pra dançar. Ele é a interface que fusiona o samba e o rock de forma tão singular que, se o território harmônico de suas canções não é muito variado, se as andanças melódicas e temáticas tampouco, isso não evitou que se tornasse o *mais-que-ouvido*.

Pois tudo em Jorge parece girar em torno dessa força intensa que transborda claramente em sua obra – a pulsão do contágio, o ritmo e o coro, o canto no corpo. As gravações são tão impregnadas desse pique de Jorge, essa manha que é ao mesmo tempo tranco e ondulação sutil, que suas músicas são esse constante convite, seta incisiva do cantante na arte da cantada; em seu repertório temos não apenas as *pegadas*, e tampouco apenas as baladas *hit-apaixonadas* – as molha suvaco e as mela cueca do seu amigo síndico – mas abundantes amostras

de um *trote* seu, as suas muitas *intermediárias de pique*⁷².

Dito isso, não podemos esquecer que algumas, e não poucas, de suas músicas parecem munidas de uma tal força épica e contagiante que acabam convertendo-se em verdadeiros hinos modernos do *brasileiro*. Aliando essa pulsante intensidade à uma *força estranha*, ancestral mítica de saberes e jogos que Jorge herda desse povo dos trópicos, o compositor talvez seja o único entre os maiores artesãos de nossa música que tenha conseguido ter seus versos (sem adaptações, inclusive) cantados num estádio de futebol pelas torcidas. Essa tabela de Jorge com o futebol não se dá apenas pela temática (nem pelo fato dele mesmo ter sido um jogador de futebol); no que dissemos acima haver certas recorrências – que nos permitem inclusive assinalar tratar-se não de uma obra camaleônica (e tampouco empenhada em ser), mas extremamente hábil no artesanato de seu nicho pessoal de linguagem – Jorge se aproxima, como em raros casos de similaridade, de Garrincha ao não esconder por onde virá o drible, que vem inclusive sempre pelo mesmo lado, mas como algo que não tem marcação, sempre infalível, sempre a levantar as massas.

Isso reforça o quanto a música de Jorge tem sua força motriz transplantada para o samba de sua escola do coração, que termina “contagiando e sacudindo essa cidade”. A escola da Tijuca pretendia homenageá-lo para o carnaval de 2012, mas teve que desistir do enredo (o gancho eram os 70 anos do compositor, que se nega a revelar a idade). A relação com a escola é notória; além de ser a sua escolhida e mais querida e de já ter desfilado em vários carnavais por ela⁷³, não raro a bateria do Salgueiro é convidada em show do cantor.

Embalado em sua magia, Jorge é sem dúvida dos mais singulares artesãos da *palavra (en)cantada*. Dizer que ele é o típico compositor do *samba, da mulata e do futebol* não apenas é pouco, como nos parece que apenas em análise apressada e rasteira seria possível, e ainda assim o seria insuficiente – qual nos parece ser também, sem dúvida, a eficácia desse enunciado para uma equação empenhada em cifrar o brasileiro mais do que vender o *combo-alegria* (não há nada em nossas considerações que não queira também se encaminhar *para e com*

⁷² Em certa medida, num tempero-segredo misteriosamente desdobrável, suas canções trariam cifradas parte do que Rita Lee quis dizer ao sugerir que suas músicas precisavam ter uma *sacanagenzinha*.

⁷³ Infelizmente não conseguimos descobrir se Jorge estava presente em 93, mas é bem provável, melhor mais que provável que sim

ela). Sob esse ângulo, a obra e a presença de Jorge Ben passam a ser de uma adequação tão grande para com nosso recorte que chega a ser assustadora. Pois na sua arqueologia mítica, realiza uma alquimia sonora que constrói suas narrativas entre hermetismos milenares e *sabenças* de esquina, cifrando indícios sutis de uma ética lúdica da alegria, do coro e do encontro: a contemporaneidade de Jorge consiste numa abordagem singular do amor e do questionamento em torno dos mistérios da vida.

Nossa hipótese é a de que Jorge é o amador encarnado, um dos grandes arautos dessa nossa gaia ciência – talvez até mesmo os que mais ilustra o *médico* filosófico que Nietzsche se refere, “no sentido excepcional do termo – alguém que persiga o problema da saúde geral de um povo, uma época, de uma raça, da humanidade” (NIETZSCHE, 2012:12). A gaia ciência é produção da inocência amorística que viemos apresentando aqui. Até porque seria muito negligente de nossa parte, inclusive, se não revelássemos ter sido exatamente a partir do arrebatamento resultante do contato com tal obra que fomos levados, ao entrever ressonâncias na obra de Winnicott, a formular tal distinção entre inocência/ingenuidade. Buscamos perfilar ao longo do trabalho séries que encenassem essa chave, e acreditamos ter encontrado profundas afinações nas singulares considerações em torno de uma *inteligência brasileira*, uma *bárbara e nossa tecnologia tropical*, nossa *gaia ciência*, e uma lúdica potência do manejo inocente – paradoxalmente destituído de aspectos (implicações) utilitárias mas profundamente implicado (em aspectos) do uso e da prática.

Apesar do sucesso explosivo desde o início da carreira, Jorge recebia críticas por suas letras que pareciam, para muitos, ingênuas. Vale lembrar que foi pouco após o surgimento da bossa, de explosão e centralização na zona-sul do Rio de Janeiro – então uma cidade ainda mais cindida (polêmico, né?) – que a zona norte produziu uma cena diversa, com Roberto e Erasmo, Jorge Ben e Tim Maia. Como consta em diversos relatos, o trânsito de interação entre essas cenas era ainda extremamente precário. O que nos parece fundamental ressaltar é que, não tendo a sofisticação poética de um Vinícius – e logo a quem comparar? – as letras de Jorge eram muitas vezes recebidas com a impressão de que não haviam processado uma necessária maturação, e findavam, talvez, por serem vistas como conteúdos juvenis, repletos de imaturidade no trato dos afetos.

Contudo, não falta malícia a Jorge. Uma pessoa que precisa tanto se

apaixonar, celebrar as amizades, as *coisas lindas da vida* e *as coisas lindas da paz*, e ainda (talvez, por isso) explanar em torno dos mistérios e das narrativas míticas como um cronista contemporâneo não pode ser de todo ingênuo. A forma como o ponta de lança africano se esparrama com seus movimentos de arranque sinuosos ao abordar a temática do amor não é em nada carente de *samba* (ou *bossa*, como costumavam dizer), pelo contrário, sobra no jogo de cintura. Jogador de futebol. Não falta malícia em Jorge mas sobra-lhe a potência de chegada, a abordagem de arrebatamento da qual a lente da inocência é privilegiada. E é, sem dúvida nenhuma, também essa inocência admirável em Jorge que é contagiante – a constatação de que é preciso salvar os velhos, as flores, as criancinhas e os cachorros.

O amor e a não indiferença incondicional a toda forma de vida que faz Jorge ser capaz de em suas músicas puxar conversa com todo tipo de gente, indiscriminadamente. Qual-quer, Jorge não poderia cantar e entoar de forma tão enfática as malícias e as malemolências se fosse de fato um artesão ingênuo. O compositor se desloca por essa superfície da inocência para rabiscar na levada sua assinatura amadora e também infantil – basta um piscar de olhos e podemos estar a olhar o menino distribuindo cravos e margaridas na gravata florida. Olhos arrebatados e transbordantes, é preciso atentar a sua esfera de toque, seu raio de ação e leitura – o encaminhamento que dá ao seu olhar, Jorge em contato imediato com a superfície dos corpos, é abençoado com a lente da inocência. Tudo que nela se filtra, e também tudo que nela se contamina contaminando o outro ao redor, nos encaminha para a pedra celeste e angular de Jorge, o ouro convertido em sua alquimia, a política que sua ética lúdica funda e convida o outro a lhe ajudar a torná-la participativa, palavra viva. Ágil e cândida, *por que é proibido pisar na grama?*

* * *

Se Jorge Ben é o *amador* por excelência, João Gilberto é aquele que demonstra a força plástica dessa categoria que estamos esboçando. Os dois são os que, contemporaneamente, formam um par complementar e ao mesmo tempo

invertido. João pelo intempestivo, Jorge pela delicada vibração do carinho⁷⁴. Ambos parecem encarnar uma parcela Nietzsche e Barthes, com o detalhe que podem se inverter e se alterar tais polos se ao invés de tomarmos apenas a música, considerarmos também a sua presença. Se ambos se conectam por ter uma marca inconfundível no manejo do instrumento (ambas amplamente reproduzidas e incorporadas em desdobramentos), não faltam também pontos de atrito ou contramão entre essas duas constelações da música moderna brasileira.

Podemos dizer sem grandes exageros que ambos são, numa conexão misteriosa e aparentemente distanciada, fundadores de discursividade, formulam uma síntese que repagina a economia desse sistema musical e moldam a paisagem sonora da música por vir (outros viriam depois tabelar com ambos nesse sentido). No que haveria de maiores inclinações do amadorismo a um entrelaçamento com a ideia de informalidade, poderíamos dizer que em João (e na bossa como um todo) isso está mais atrelado a um *clima* – marejando um rigor de elaboração textual e de uso das manobras pelos campos harmônicos – enquanto em Jorge isso está impregnado em seu trote, na espontaneidade de suas comunicações e na *ombrada* que suas braçadas dão pelo violão. Ambos criam, cada um a seu jeito, verdadeiros campos de familiaridade, espaços e texturas discursivas que se esticam em franjas variadas da produção musical no Brasil.

João Gilberto, de fato, não se encaixa explicitamente em nossa categoria de amadorismo. Mas também não podemos dizer que João ocupe, enfática e completamente, o local do especialista, apesar de, num primeiro lance de olhar, esteja mais perto deste do que do amador. No entanto, por um excesso absurdamente estratosférico, João extrapola o controle das especializações até moldar o seu excêntrico nicho de linguagem. Como se, tendo um coringa na manga que ele mesmo desconhecia, clandestinamente se conectasse não à perícia que talvez fosse a sua mirada, mas a um artesanato que é em si mesmo pura técnica bruta, consistência exigente da prática. João flerta intensa e extensamente com os arredores de uma inversão nociva que também arrebatava a moda, por exemplo, quando na constante produção de diferenças, produz uma constante variação que na verdade apenas repete, faz dos jogos de harmonização a sua

⁷⁴ E Caetano pela escuta atenta ao por vir, Gil pelo traço receptivo, Caymmi pelo olhar, não são poucos os desdobramentos possíveis para pesquisas futuras da contemporaneidade de nossa música. É do nosso maior interesse poder aprofundar tais considerações aproximando essa nossa tradição com a tradução/atualização feita por novas figuras desse campo.

produção de semelhança.

Para dizer, de forma mais simples, em outras palavras, a pureza de João não se cristaliza tanto pelo cientificismo quanto pela compulsão que ao violão se agarra e põe-se como o corpo de um mantra que dedilha o fiar das horas nas quais João, no país dos brinquedos, monta e desmonta o mesmo lego transformado em outro. Pela série de ondulações que impõe aos adereços da harmonia, com rara assinatura entre o ritmo do canto e do instrumento, João é um veludo, uma superfície que lhe convida a se demorar; nenhum convencional pode com as certezas desse *monstro* carinhoso e excêntrico.

Caetano disse que a bossa era *inocente de tão sábia* (disse isto atrelando ao tropicalismo um tom de *pessimismo alegre*), e podemos tomar esse enunciado também para Jorge Ben. Dentro desse campo de produção lúdica das obras lítero-musicais brasileiras, nem mesmo as dobras menos adequadas de nosso combo-alegria poderiam ofuscar essa presença marcante e afetiva da *inocente alegria* brasileira, chave que acena também para a existência ambígua de certa ingenuidade. Gostaríamos novamente de reafirmar ser essa a síntese crítica que nos parece equalizar adequadamente a economia desse sistema vivo que é a obra de Jorge. João, por sua vez, nos é *inebriante de tão sóbrio*. Por fim, assim como é preciso *merecermos Jorge Ben* (qual Caetano disse sobre o Brasil precisar merecer a bossa), é mais que preciso ouvir e novamente repetir a audição de João, *mesmo que depois seja imprescindível chorar*.

* * *

O Brasil é desde sempre um país construído pelas ondas migratórias que são próprias das civilizações. Não raro com certa ingenuidade manifestamos orgulho do patrimônio que é nossa mistura: se por um lado ela de fato consiste numa espécie de recado a ser entrevistado para uma série de questões latentes na contemporaneidade, também não há de se fazer meia vista às discriminações que imprimem e mantêm as desigualdades na sociedade brasileira. As oportunidades são ainda em muito desigualmente planejadas e oferecidas nessa pátria que exalta sua diversidade, mas discrimina as diferenças no convívio de seu cotidiano. A reversão dessa catexia não poderá ser, senão, tomada como espécie de *meta e mote* do processo brasileiro.

Estamos vivendo há algum tempo certo clima de euforia em relação à situação do Brasil na atual conjuntura global. Sem negar as evidentes melhoras obtidas a partir de mais escolhas competentes do que circunstâncias favoráveis, essa dinâmica interligada, propensa ao contágio, sugere que dentro de uma crise internacional, por exemplo, a economia brasileira é, como todas as outras (mas atualmente em menor grau, é verdade), vulnerável a essa constante instabilidade dos mercados. Esse notório estatuto *precário* e *paradoxal* de nossos tempos dá o tom das composições. Ambos nos servem aqui como signos gerais, matrizes das refrações na superfície do sentido, eixos da argumentação, condição da complexa trama de relações que construímos no mundo. Por isso nos referimos ao que reside na superfície, mas camuflado entre resinas da especialização e na organização das aparências, pois o nosso objeto está, em certa medida, atrelado ao que escapa.

Trabalhamos o contemporâneo pelos ângulos do trânsito, do ritmo e da proximidade por acreditarmos constituírem essas superfícies temáticas um amplo arco de abrangência dos circuitos que tateamos com nossa reflexão. Há muito o que se rastrear nas circulações contemporâneas. O que não se pode perder de vista, é que, em grande parte, um mundo intensa e extensivamente acelerado se perpetua também como erosivo e efêmero. Quem sabe acentuado por esse disparo que acelera vertiginosamente o ritmo da vida atual, o imprevisto talvez seja, por fim, uma condição incontornável. Ou então, que seja improvável conduzir a complexidade da vida contemporânea sem que se tenha de improvisar, e até mesmo a impossibilidade de quem não sabe improvisar conduzir-se em meio a esse mar; por fim, mais ainda, cabe assinalar o grande fardo de quem se esforça em demasia no investimento de suas energias criativas para antecipar e evitar a todo custo que se tenha de improvisar. Pois é nisso que nos *engata* e nos *engatilha* que o andamento contemporâneo oferece também oportunidades de dispararmos juntos, de sermos muitos a partir das afinidades que compartilhamos e construímos contagiados pela espontaneidade com o outro. Sincronicidades afinadas, imprevisto e espontaneidade.

Talvez seja isso que faça, por fim, o Brasil ser um interlocutor solicitado. Os abalos nas construções que balizavam as fricções do campo social intensificam a exposição desses eixos que viemos mencionando estar atrelados ao contemporâneo. Não falta um projeto político à nossa época, mas condições de

torná-lo possível. Esse é o ponto em que nos parece que a experiência brasileira pode ter muito o que contribuir para uma assinatura contemporânea. E essa contribuição não reside mais na ênfase possível da constatação paradoxal de *uma humanidade aberta às diferenças* do que na consagrada *sabença* de “converter limitações em capacidades sólidas”.

Em sua política externa, os modos de negociação do brasileiro são pautados pelo investimento de sua notória criatividade na criação de brechas para o diálogo. Entre outras coisas fruto de uma política afirmativa, empenhada em trabalhar na diversificação de parcerias, percebe-se a expectativa em torno dos posicionamentos do país frente às principais questões da agenda global. Não porque estejam envolvidos interesses diretos em determinada região, por exemplo, mas porque a diplomacia brasileira tem demonstrado condições de sugerir possíveis contornos, ou até mesmo interferir na dinâmica equivocada e há muito instituída que torna as negociações entre países e blocos um constante *diálogo de surdos*.

Existe claramente entre os principais atores dessa prosa, uma notável condição que deseja permanentemente reter o controle dos processos decisórios; sabemos que quando em meio a muitos e diferentes pontos de vista, aquele que tem muitas ideias preconcebidas traduz impulsivamente tudo para sua língua/visão de mundo. É natural que este apresente uma reduzida capacidade de ouvir a fala do outro, tornando-se incapaz até mesmo de reconhecer a legitimidade do que vem sendo reivindicado. Nesses tempos em que as mudanças internacionais criaram uma dinâmica de interlocuções novas que reconfiguram o mapa da política externa mundial, a já renovada tradição de continuamente procurar e discutir soluções de forma pragmática faz com que o Brasil venha tendo também um aumento gradual de sua capacidade de negociar uma agenda favorável. Pois ao não portar-se com indiferença frente às questões do outro, ao se esmerar em escutar e buscar espaço para a conversação entre partes afastadas, é natural que os outros países também tenham maior vontade de nos escutar.

Amistosa e promissora é a relação que constata haver condições de estabelecer uma conversa de qualidade. Esse é o ponto em que talvez o regime solar e superficial das inocências tenha na sua congenialidade alegre o impulso de, pela informalidade, pulsar no brasileiro (com as devidas restrições às generalizações, claro) a figura potencial do amigo. Isso não quer dizer,

absolutamente, o contornar das bordas de conflito. A aposta na conversa necessariamente entende o conflito como algo que não pode ser visto apenas como negatividade. Em geral, a política externa do país não tem deixado de dizer as coisas que lhe parecem urgentes.

Não queremos ingenuamente pintar um perfil *poliana* para nossas articulações na seara internacional. Cada país tem seus interesses e ambições, planeja-se e empenha-se por viabilizá-los, pelo menos é isso que seus habitantes desejam. O ponto de interesse para nosso recorte é exatamente onde podemos constatar que o Brasil não negocia *espertamente* encarnando um perfil armador. Entendendo amplamente o seu papel de liderança na consolidação de um mercado sul-americano mais integrado, por exemplo, o país tem conseguido, até então, lidar bem com a armadilha do *estar em melhores condições*. Ao buscar não impor resoluções, e inclusive cedendo ao aceitar construir termos de negociação que muitas vezes não apresentam simetria em sua reciprocidade, essa diplomacia busca contornar a escola das sanções ao encenar, pela simples presença, o quão precária parece ser a condição de nosso mundo sustentar o grau de aproximação que produziu.

Nessa constatação de que os instrumentos de governança global estão, em muito, datados em sua praticidade, sem conseguir esconder o grau de imprevisto que ronda suas ações, o Brasil tem ocupado – um pouco como sempre, mas também como nunca – uma função que surpreende a muitos (algo que talvez seja mais explorado pela imprensa estrangeira) pela capacidade de realizar interlocuções muitas vezes improváveis. Inclusive, parece não haver outros países do mundo em condições de articular um diálogo sem maiores imbróglios tanto com sauditas, israelenses, egípcios e iranianos, como entre Estados Unidos, Venezuela, China, Alemanha, Rússia e Reino Unido, entre outros. Cabe saber se poderá também, ao olhar para suas questões estruturais, converter esse conjunto de práticas para a sua realidade interna. Não agir com in-diferença frente a legitimidade das reivindicações que lhe são apresentadas. O cenário aqui apresentado ao longo do trabalho nos permite acenar (focado na discussão do presente capítulo) que talvez já não seja mais o caso de dizermos ser o Brasil o país do futuro. Nas palavras de Viveiros de Castro, “coisa nenhuma, o futuro é que virou Brasil. O Brasil não chegou ao futuro, foi o contrário. Para o bem e para o mal, agora tudo é Brasil” (CASTRO, 2008:170)

O Brasil tem acertado ao não se ausentar das grandes questões que afetam o mundo. Numa época que se retalha entre os vários interesses concorrentes e imediatiza a proximidade das comunicações, acabam também por se amplificar o ruído dessa *babel desinformada*. Resta assinalar ser a educação o tópico de maior urgência para o investimento de um olhar cuidadoso e sensível às questões aqui apresentadas. Que possa, então, o Brasil, com suas credenciais democráticas, fazer o dever de casa.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Lisboa: Relógio D'Água, 2010.
- . *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. 2009
- . *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007
- . *Ideia da Prosa*. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.
- ANDRADE, Oswald. *Os dentes do dragão: entrevistas*. São Paulo: Globo, 2011.
- . *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011.
- ARTAUD, Antoin. *Concinnitas: arte, cultura e pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Luiz Cruz
- BARROS, Manuel. *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- . *Obras escolhidas – vol. II*. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- BENSE, Max. *Inteligência Brasileira: uma reflexão cartesiana*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BHABHA, Homi. *O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses: textos seletos de Homi Bhabha*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- . *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- . *Homi Bhabha e o valor das diferenças*. O Globo, Rio de Janeiro, 14 jan. 2012.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins, 2009.
- CAYMMI, Dorival. *Um certo Dorival Caymmi* in *Música Brasileira*, de Aluísio Didier.
- CESARINO, Pedro; COHN, Sérgio; REZENDE, Renato. (orgs). *Azougue: edição especial 2006-2008*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
 DOSSE, François. *História do estruturalismo*. Bauru, SP: Edusc, 2007.
 FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GIL, Gilberto. *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

KEEN, Andrew. *O culto do amador: como blogs, myspace, youtube e a pirataria digital estão destruindo nossa economia, cultura e valores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

KHANNA, Parag. *Como governar o mundo*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2011.
 MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MORICONI, Ítalo. *Circuitos Contemporâneos do Literário*. Disponível em: <[http://www.avatar.ime.uerj.br/cevcl/artigos/Circuitos%20contemporaneos%20do%20literario%20\(Italo%20Moriconi\).doc](http://www.avatar.ime.uerj.br/cevcl/artigos/Circuitos%20contemporaneos%20do%20literario%20(Italo%20Moriconi).doc)> acesso em: 07 de out. de 2008.

NAIPAUL, V. S. *Uma curva no rio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
 PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão e post scriptum*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

PIRES, Ericson. *Cidade ocupada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

RAMOS, Nuno. *O pão do corvo*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. *Partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

———. *La palabra muda*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2009.

RICOEUR, Paul. *Outramente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia; terceiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

SANTIAGO, Silviano. *Ora (direis) puxar conversa!: ensaios literários*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

———. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

———. *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
 STEINBECK, John. *A pérola*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.

TATIT, Luiz. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

TAVARES, Gonçalo M. *Breves notas sobre a ciência*. Florianópolis: Ed. da UFSC: Ed. da Casa, 2010.

VICO, Giambattista. *Ciência nova*. Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

———. *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

WHITMAN, Walt. *Folhas de Relva*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

WINNICOTT, Donald. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro, Editora Imago, 1975.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.

———. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.