



Rodrigo Cascardo Pereira

**Notas sobre o amador: variações de um traço
das experiências moderna e contemporânea**

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras/Literatura, Cultura e Contemporaneidade.

Orientadora: Profa. Marília Rothier Cardoso

Rio de Janeiro

Abril de 2016



Rodrigo Cascardo Pereira

**Notas sobre o amador: variações de um traço
das experiências moderna e contemporânea**

Defesa de Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Marília Rothier Cardoso

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Sergio Luiz Ribeiro Mota

Departamento de Comunicação – PUC-Rio

Prof. Daniel Fernandes Castanheira

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. André Monteiro Guimarães Dias Pires

UFJF

Prof. Marcelo dos Santos

UNIRIO

Profa. Denise Berruezo Portinari

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, ____ de _____ de _____.

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

Rodrigo Cascardo Pereira

Graduou-se em Psicologia, em 2007, pela Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio). Concluiu seu mestrado no Departamento de Letras, em 2012, também na Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio), assim como o seu doutorado em Letras, cuja defesa ocorreu em 11/04/2016. Atualmente, atua como psicólogo clínico, em consultório particular.

Ficha Catalográfica

Pereira, Rodrigo Cascardo

Notas sobre o amador: variações de um traço das experiências moderna e contemporânea / Rodrigo Cascardo Pereira; orientadora: Marília Rothier Cardoso. – 2016.

120 f. ; 30 cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2016.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Amador. 3. Especialista. 4. Circuitos contemporâneos. 5. Modernidade. 6. Artes. I. Cardoso, Marília Rothier. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 400

Agradecimentos

À minha filha Rosa, e à Joana, minha amada companheira.

Aos meus pais, por tudo. Aos meus amigos e família.

Um agradecimento a todos os professores com quem tive contato ao longo desses anos, em especial, ao professor Júlio Cesar Valladão Diniz – que me orientou no mestrado – e à professora Marília Rothier Cardoso, que acolheu e orientou a tese com sua habitual elegância e rara disponibilidade.

Resumo

Pereira, Rodrigo Cascardo; Cardoso, Marília Rothier (Orientadora). **Notas sobre o amador: variações de um traço das experiências moderna e contemporânea.** Rio de Janeiro, 2016. 120p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta pesquisa apresenta uma reflexão em torno da singularidade teórica e política da condição amadora tanto na contemporaneidade, a partir de uma série de tensões que acompanham mudanças nas formas de captação e circulação de conteúdo, quanto em questões de arte e pensamento no curso da modernidade. Em ambos os contextos, apresentam-se objetos e temas que, seja relativizando o tratamento pejorativo tradicionalmente atrelado às marcas amadoras – o *não saber*, o *mal feito* e o *estar à parte* dentro de um circuito de expressão e visibilidade – ou congregando energias desviantes da modernidade frente a sua própria face idealizada, são reveladores de uma constância cultural difusa, mas atuante, que encontra sua melhor apresentação na ideia de um *traço amador*. Portanto, sincronizada tanto com a virada tecnológica quanto com a experiência compartilhada de crise da modernidade, a leitura e escrita em torno do objeto escolhido é ao mesmo tempo mapeamento de singularidades contemporâneas e também elaboração de uma chave conceitual que se entende como inevitável continuidade e consequência dos processos modernos, tendo atuado neles criticamente enquanto força de ruptura nos campos das artes, das ciências e também dos costumes e formas de se relacionar com o mundo. Busca-se aqui rastrear os resíduos históricos e a presença marcante desse traço amador, esboçar as bases de redefinição do campo de significações da condição amadora e avaliar o alcance dessas percepções nas várias vertentes percorridas entre as duas revoluções da técnica – a industrial e a digital.

Palavras-chave

Amador; especialista; circuitos contemporâneos; modernidade; artes; ciências.

Abstract

Pereira, Rodrigo Cascardo; Cardoso, Marília Rothier (Advisor). **Notes on the amateur: currentness and variation of a trait of modern and contemporary experience**. Rio de Janeiro, 2016. 120p. Doctoral Thesis – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This research presents a reflection on the theoretical and political singularity of the amateur condition. While in contemporary times a series of tensions accompanies changes in the forms of capture and circulation of content, in the course of modernity, art and thought became mainly amateur activities. These contexts not only present objects and themes that relativize the pejorative treatment traditionally tied to amateur brands – not knowing, badly done and being apart in a circuit of expression and visibility – but also congregate the deviant energies of modernity in contrast with their own idealized face. Both situations point out to a diffuse but active cultural constancy, which finds its best sample in the idea of the amateur trait. Therefore synchronized with both the technological turn and the shared experience of the crisis of modernity, reading and writing about this chosen object is both mapping contemporary singularities and also developing a conceptual key that is understood as inevitable continuity and consequence of modern processes. This is evident because it has worked on them critically as a disruptive force in the fields of arts, sciences and also in customs and ways of interchange with the world. This work intends to track the historical residues and the strong presence of this amateur trait to reset the bases of meaning of the amateur condition field. It is also determined to assess the extent of these perceptions on various aspects covered between the two technical revolutions – the industrial and the digital one.

Keywords

Amateur; specialist; contemporary circuits; modernity; art; science.

Sumário

INTRODUÇÃO	8
Iº CAPÍTULO	18
O AMADOR E SEUS PARES	18
A ATIVIDADE AMADORA NO CAMPO CULTURAL	24
IIº CAPÍTULO	33
OS SABERES E SEUS PERITOS NÓTIOS	36
CONTRACIÊNCIAS	39
A IDEOLOGIA DA COMPETÊNCIA e O MESTRE IGNORANTE	42
O SABER QUE SABE NÃO SABER	46
MODERNIDADE – COLONIALIDADE EM CRISE	53
IIIº CAPÍTULO	60
ESPECTROS ARGUMENTATIVOS	60
A FALÁCIA DO DECLÍNIO	63
ENTRE O ESTABLISHMENT E SUAS MARGENS	69
CAPTURAS DE UMA NOVA TENDÊNCIA	75
PRODUSERS	79
NARRATIVAS DO REAL	89
MARCAS E MODOS AMADORES	96
UMA CÂMERA NA MÃO	106
O AMADOR DIANTE DE SEU TRABALHO	114
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	116

INTRODUÇÃO

Flashes contemporâneos: filmes rodados em grande parte com material precário alcançando estrondoso sucesso mundial; uma página da internet que em geral é atualizada por pessoas que não são especialistas nos assuntos comentados está entre as principais fontes de pesquisa no mundo; vídeos tutoriais compartilham informações e procedimentos a respeito de praticamente qualquer coisa imaginável; imagens captadas e compartilhadas por celulares deflagram distorções nos enquadramentos narrativos da grande imprensa e também registram banalidades e testemunhos cotidianos que são enviados para os mesmos grupos de mídia utilizá-los em sua grade de programação; projetos (artísticos em sua esmagadora maioria) são bem sucedidos em alcançar circulação e visibilidade sem depender de investimento privado e nem de subsídios de políticas públicas, mas da mobilização coletiva de interessados em comum; uma série de amostras confirmam a tendência do músico contemporâneo produzir *no quarto*; trabalhadores das mais variadas áreas se reúnem em um laboratório feito com equipamentos de plástico barato, montado pelos mesmos em um apartamento alugado¹ para pesquisar, por *hobby*, colônias de bactérias; grandes grupos televisivos assistem sua audiência despencar nem tanto pelas redes de canais pagos, mas pelo consumo massivo que seus antigos espectadores fazem de vídeos caseiros em sites como o YouTube.

Pode parecer um despropósito por lado a lado tais situações entrelaçando-as a partir de uma mesma chave de leitura. Sugerir que os exemplos acima estão entre outras amostras que apontam para uma tendência marcante na contemporaneidade pode até parecer improvável, pois teríamos de concordar haver certa base comum cujas incidências atravessam uma diversidade considerável de práticas nas artes, no mercado e nas indústrias, nos lazeres, e em um aparente redispôr de forças na participação da discussão pública. Sendo esse meu propósito, talvez houvesse necessidade de concordar tratar-se de uma extensão excessiva em uma pesquisa que deve pautar-se pelo rigor e aprofundamento. Mas o objeto da presente tese requer essa multiplicidade de

¹ Um exemplo do que vem sendo chamado de DYIBio, citizens-scientists ou *garage-scientists*.

exemplos para evidenciar-se, pois a manifestação de um *traço* se dá justamente pela recorrência com que seus elementos e possibilidades incidem de variadas formas em campos distintos.

A intenção desta tese é, por um lado, apresentar evidências que confirmem a centralidade da condição amadora na redistribuição dos meios e processos de produção, consumo e circulação de conteúdos no mundo contemporâneo. Nesse caso, a premissa da tese é de que para captar as perspectivas e possibilidades amadoras na atualidade apresenta-se a necessidade de uma leitura ampliada do termo *amador* para além dos sentidos pejorativos fincados na chave de oposição entre ele e o *profissional*. Apesar de permanecer relevante para distinções funcionais em campos de trabalho, esta não demonstra mais a mesma eficácia para contemplar as nuances que hoje se afinam com a condição amadora. A capacidade dos recursos de produção desta já não é mais exclusivamente atrelada a um diagnóstico do mau acabamento e da incompetência, até porque, inclusive, o mau acabamento já não corresponde mais a um sinal determinante de incompetência. Proponho, portanto, desenvolver a reflexão a partir de um tratamento expandido em torno da noção e do atual campo de relações atrelados à condição amadora.

Entendo que, embora a modernidade associasse à ideia de amadorismo conteúdos bastante estereotipados, a atividade amadora constitui um traço fundamental da experiência moderna podendo oferecer uma importante chave de leitura na revisão de processos históricos e socioculturais do Ocidente. Ao longo deste período, a figura do amador estabeleceu relações tensas com o que se configurou ser uma cultura da especialização. Desde a modernidade, entre uma série de continuidades e rupturas, é flagrante como as marcas tradicionalmente atreladas à figura do amador – o *mal feito*, o *não saber* e o *estar à parte* dentro de um determinado circuito de expressão e visibilidade – não apenas se descolaram do determinismo das valorações pejorativas, como também forneceram linhas de fuga subversivas ao paradigma moderno.

Contemporaneamente, a posição do amador representa um contraponto a sua condição desprestigiada na alta modernidade, seja por não ser mais necessariamente o amador alguém que apresenta algo *mal feito*, ou porque a própria ideia de *mal feito* já deixou de ter um tratamento pejorativo nos circuitos comunicativos e artísticos. A aceitação gradual de formas do *mau gosto*, como o

brega e o *trash*, por exemplo, seu apelo comercial nos principais campos de circulação exemplificam isso. Ao mesmo tempo, o saber acadêmico já não desconsidera as diferentes formas de experiência e produção de conhecimento. Percebe-se maior reconhecimento de esforços aplicados na construção de um não saber autoral cujas *incertezas expressivas* são processadas mais a partir de um campo íntimo de experiências e gestos do que assentadas em referencial douto. As perspectivas críticas que foram elaboradas ao longo da modernidade frente a sua própria face idealizada, se afinam com esse traço sedimentado em torno dos conteúdos estereotipados da figura amadora, aqui pensada como um *outro* da modernidade. Não são poucas as amostras na linguagem das artes, assim como não faltam temas e figuras conceituais que podem ser diretamente atrelados ao campo de ressonâncias do amador. Um dos eixos da presente reflexão pretende demonstrar que a busca por outras potências expressivas e investigativas, intensificada a partir do século XX, encontra nas citadas marcas modos estratégicos para o gesto crítico-criativo e se afina com o atual investimento na “abertura do pensamento sistemático para a lógica sensível das artes” (CARDOSO, SOUZA, 2014, p. 230). Constata-se, ainda, que uma série de perspectivas e orientações passaram a ser valorizadas justamente pela habilidade de sua condição marginal em deslocar procedimentos majoritários. Isso pode ser verificado na emergência do interesse em torno de culturas não-ocidentais, na reivindicação pelos direitos das minorias de fazer valer seus próprios critérios de excelência e suas técnicas de produção de objetos utilitários e artístico-culturais, bem como na múltipla valorização do *homem comum*, sem qualidades, e de figuras do deslocamento, como o estrangeiro.

Sincronizadas tanto com a virada tecnológica quanto com a experiência compartilhada de crise da modernidade, a leitura e a escrita em torno do objeto escolhido é ao mesmo tempo mapeamento de singularidades contemporâneas e também elaboração de uma chave conceitual que se entende como inevitável continuidade e consequência dos processos modernos, tendo atuado neles criticamente enquanto força de ruptura nos campos das artes, das ciências e também dos costumes e formas de se relacionar com o mundo. A atual singularidade da condição amadora, evidenciada pela importância que assume no enfrentamento de impasses nos campos da tecnologia, da economia e da vida social, torna-se um indicador de mudanças sensíveis no tecido sociocultural.

Requisita, assim, a demarcação de um campo de reflexão em torno da reorganização das práticas expressivas e dos trânsitos de conteúdos na atualidade. Nesse caso, é intenção da tese mapear presenças amadoras que se relacionam às ainda imprevisíveis implicações dessa ampla mobilização de inteligências e sensibilidades que acompanham mudanças nas formas de captação e circulação de conteúdo.

Refletir sobre tal noção nos moldes que proponho requer a compreensão de que estou implicado no estabelecimento de uma área onde se inscrevem temas e fenômenos da discussão contemporânea. Escapa ao meu interesse central investir na delimitação do conceito ou da valoração de uma prática. Sabendo-se lacunar – mas acreditando reunir amostras pertinentes para abrir a noção de amadorismo para significados adicionais – a tese buscará abordar o arco proposto através de exemplos que não são em nada desconhecidos, pertencendo já a vários campos de pesquisa, movimentos estéticos e fenômenos socioculturais, mas que, apesar de familiares, entendo que não puderam ainda ser articulados pelos entrelaçamentos que o objeto escolhido permite.

Por fim, os pontos de contato apresentados em torno da condição amadora, articulando manifestações da atualidade e numerosas referências projetadas na ideia/tema transposta para nomear certa *pulsão moderna*, estabelecem uma trama pertinente capaz de esboçar essa compreensão expandida do amador. Entendo que a mesma está assentada na necessidade de articular fundamentos teóricos que apontem a “condição do amador como uma posição teórica e política” (RANCIÈRE, 2012, p.16) no período que vai das impactantes revoluções da técnica – a industrial e a digital.

*

Durou um período breve, mas coincidiu de ser exatamente na época do meu ingresso no programa de pós-graduação no departamento de Letras da PUC-Rio em 2010, que uma série de discussões na esfera pública evocavam a figura do amador para problematizar efeitos diversos das inovações tecnológicas envolvendo os recém-nascidos habitats do mundo digital e algumas práticas a ele atreladas.

Destaco as discussões que se davam em torno da autoria e das formas de compartilhamento de conteúdo, assim como os seguidos editoriais escritos por grandes grupos de imprensa atacando blogueiros e articulistas de rede social, generalizadamente responsabilizados pela má qualidade da informação hoje acessível. Em ambos os casos, a figura do amador encabeçava uma estratégia de posicionar as referidas discussões de forma superficial e a partir de termos que favorecessem modelos de negócio que passaram a ser apresentados como fontes de segurança e qualidade garantida frente a uma suposta desorientação entre modos *profissionais* e *amadores* de produção.

A intensidade dessa articulação ultrapassava o aspecto ameaçador da *novidade*, pois também confundia-se com uma mudança de pauta na agenda política do país. O Ministério da Cultura, completamente implicado em trazer para a esfera pública discussões centradas “no campo do software livre, da inclusão digital e da constituição de territórios autônomos e articulados de reflexão, produção e difusão” (GIL, 2013, p. 321), acompanhava mudanças e buscava alternativas para inscrever o país na vanguarda do tratamento técnico-estético-político das atividades culturais contemporâneas. Por sua vez, no campo das comunicações, os incômodos e turbulências acompanhavam a nítida intenção, no segundo mandato do governo Lula, de tornar a circulação da informação no país mais plural e diversificada. Os repasses para canais de informação não atrelados à mídia dominante, a questão do marco regulatório e até mesmo a criação da TV Brasil foram foco de muito ruído e até *desinformação*.

Não é preciso esclarecer o vespeiro que tais esforços rondavam, pois as mudanças significativas nas formas de produção e consumo de informação e conteúdo inevitavelmente estabeleceram relações conflituosas com estratos influentes da sociedade e os seus interesses de mercado. A respeito das discussões envolvendo o *direito autoral*, o “amador” surgia na boca de muitos que defendiam a estrutura das *majors* para gravar discos de qualidade e também nas previsões apocalípticas de quem afirmava que, em breve, as músicas seriam feitas por qualquer um e de qualquer forma, o que resultaria em uma decadência musical. Havia um subtexto que dizia: *legal, mas não pode ser para qualquer um*. No que envolve os interesses dos grandes grupos da mídia nacional, o amador era aquele que pretendia fazer jornalismo – apresentar e por em circulação informações e até opiniões sobre os fatos noticiáveis – sem, contudo, ser balizado pelos preceitos da

excelência e imparcialidade que eram enunciados como sendo norteadores do jornalismo praticado pelos grandes grupos².

Foi na mesma época que ganhou destaque, na livraria em que então trabalhava nos finais de semana, um título lançado em 2009, mas que só então ganhava *pilha* com número significativo de exemplares autografados pelo autor, Andrew Keen – “*O culto do amador: como blogs, MySpace, YouTube e a pirataria digital estão destruindo nossa economia, cultura e valores*”. O dono do estabelecimento, que sempre circulava por lá, *sutilmente*, através de conversas *informais* no salão de vendas, informava sua equipe de vendedores sobre a qualidade do livro, que deveria ser recomendado sem hesitação pois o autor era *um fera*.

Esse livro é tomado na presente tese como amostra sintomática de posicionamentos conservadores por seus excessos e generalizações. Claramente sua circulação não está assentada na consistência do que argumenta mas, sim, na afinação de seus termos com interesses de mercado. Por mais que dispense ao amadorismo um tratamento inverso ao que é proposto pela tese, esse é um dos poucos estudos a conferir ao amador alguma espécie de protagonismo e até mesmo certa diferença singularizadora dentro de sua tradicional rede de significações. Importa, portanto, retomá-lo, por ter registrado um fenômeno pertinentes – a centralidade da condição amadora no mundo contemporâneo – que talvez não tenham ganho maior atenção justamente pelo tratamento descalibrado de sua crítica tendenciosa. A presente tese acompanha a demarcação desta importância atual do estatuto da condição amadora no mundo contemporâneo, mas não por ser a consequência nefasta dos processos envolvendo a revolução digital e sem atrelar a ela a responsabilidade pelo declínio das instituições e valores *em perigo*.

² No ano seguinte o *Grupo Globo* lançava seus *Princípios Editoriais* não apenas para reiterar seu compromisso com a qualidade da informação apresentada, justificando assim a credibilidade e a preferência que o povo brasileiro lhe atribuía, mas para afirmar (no segundo parágrafo do texto) que “nota-se certa confusão entre o que é ou não jornalismo, quem é ou não jornalista”. Imbuído da tarefa de ajudar o seu leitor a distinguir a ‘boa’ da ‘má’ circulação de informações, o *Grupo Globo* vinha por meio do documento esclarecer “como se deve ou não proceder quando se tem em mente produzir informação de qualidade”, visto que essa era uma questão central em tempos “em que o indivíduo isolado tem facilmente acesso a uma audiência potencialmente ampla para divulgar o que quer que seja” – baixado em <http://g1.globo.com/principios-editoriais-das-organizacoes-globo.pdf>.

O livro de Keen ilustra como a figura do amador tem sido retomada por discursos cujos tons apocalípticos acusam na atualidade um suposto declínio da cultura e das instituições ocidentais. Deflagrado no subtítulo – *como blogs, MySpace, YouTube e a pirataria digital estão destruindo nossa economia, cultura e valores* – o alerta contra a suposta celebração da condição amadora procede por convenientes generalizações e estereótipos. Qualquer proximidade com a interpretação de que o envolvimento comunitário pode ser reinventado no século XXI pela mídia digital é negada por Keen através de clichês pejorativos como: “cadáver do verão do amor” (KEEN, 2009)³, “utopistas ensandecidos”⁴, “comunitaristas românticos”⁵, toda uma série de caracterizações da ingenuidade são apresentadas pelo autor em sua intenção de desqualificar o que entende ser uma fé messiânica em torno dos benefícios culturais da internet.

É justamente a intensa conectividade e a capacidade de veiculação e compartilhamento de conteúdos que predomina na midiatização contemporânea que incomoda observadores como Keen, muito comprometidos com os valores e circuitos da alta modernidade. O problema das acusações de Keen é a desconfiança diante de notícias que deveriam ser bem-vindas, como a da potencial democratização no acesso a meios de produção e expressão pessoal. Em vez da vantagem, a ampliação do acesso é considerada por ele causa de decadência cultural, rebaixamento e perda de controle dos conteúdos em circulação. Não há dúvidas de que há uma sobrecarga de dados, conteúdos e informações. No entanto, a multiplicidade é saudável pois evita monopólios e privilégios, instigando, portanto, o confronto e a crítica entre perspectivas diferentes. Mas Keen afirma que a intensidade nessa *nuvem de dados* faz nossas vidas serem inundadas em uma tal escala que acabamos todos por ser coagidos a simultaneamente atuar como produtores e consumidores massivos de lixo digital. Para o autor, a intensidade com a qual se estabeleceu a autopublicação que caracteriza os ambientes digitais é responsável por estar “corrompendo e confundindo coletivamente a opinião popular sobre todas as coisas, da política ao comércio, às artes e à cultura” (KEEN, 2009, p. 9).

³ A menção do autor a uma importante expressão-ícone do movimento da contracultura norte-americana acaba estabelecendo para o amador vínculos importantes e que serão desenvolvidos em segmentos futuros do presente trabalho.

⁴ KEEN, Andrew. *Vertigem digital*. Jorge Zahar Ed., 2012.

⁵ *Ibid.*, p. 7.

Apesar de compreender o quão ruidoso e inconveniente pode ser o choque de opiniões contrárias na dinâmica midiática hoje, não é convincente e tampouco produtivo afirmar que a enorme abertura ao acesso, armazenamento e potencial expressivo estabelecido pela internet inaugura um processo que se perpetuará produzindo desinformação e ignorância (KEEN, 2009, p. 10). Faltam critérios que balizem discussões e conteúdos postos em circulação, mas, ainda assim, a divulgação de opiniões, por mais desorientadora que seja, será proveitosa, desde que sejam sustentadas as premissas e preceitos dos projetos e instituições democráticos. Desde que acompanhada de uma gestão sábia das complexidades inerentes a tal mudança e que nos permitam, inclusive, aproveitar as tensões expostas para discutir crenças e preconceitos arraigados em nossas sociedades. Sem dúvida, além dos inconvenientes atuais, que não são poucos e tampouco são de simples resolução, outros problemas virão. Mas também há colheitas, e é necessário esperar por elas, assim como investigar por que motivos as possibilidades entrevistas na internet ainda são insuficientemente aproveitadas.

Quando se revê a trajetória da pesquisa que resultou nesta tese, avulta a importância política e estética da autopublicação garantida pelo progresso tecnológico. Em consequência, surge o amador como agente dessa prática responsável por ampliar a gama de produtos artísticos e de entretenimento que revitaliza os circuitos contemporâneos. Daí a oportunidade de – retomando a expressão usual – perguntar: quem tem medo da autopublicação e iniciativas afins? Nesse intuito, todas as considerações acima visam dar destaque a *O culto do amador* por ter chamado atenção para o protagonismo de amadores em diversas atividades e funções, especialmente no espaço artístico-cultural. Ao mesmo tempo, empenham-se em rejeitar, com radicalidade, a avaliação negativa e tendenciosa enfatizada ao longo dos capítulos do livro. O duplo destaque desse lançamento de 2009 foi estratégico na construção da tese que objetiva, de um lado, afirmar e observar criticamente o protagonismo do amador e, de outro lado, expor seu diagnóstico para a incipiência e insuficiência dos estudos sobre essa situação inegável. O tratamento preconceituoso do assunto, por parte de comentaristas simpatizantes ou dependentes da chamada grande mídia, mostra-se a causa da quase completa falta de um enfoque livre e consequente da atividade amadora no período contemporâneo.

*

Essas questões que me surgiam quase que sincronizadas – aliadas ao tom desproporcional dos ataques que fazia transparecer os subtextos de interesses convenientemente não declarados – revelavam uma força sintomática de enunciação. Durou um breve período o interesse pelo amador, mas, a evocação dessa figura descapacitada, inconstante e inadequada por tramas discursivas inflamadas descarrilhou as primeiras conexões do meu empenho de análise. Se não estivesse envolvido e impressionado com a eficiência de programas como o *photoshop* (em simular e até mesmo banalizar a complexidade operatória da câmera escura), os vários modelos de *finalcut's* (em relação às ilhas de edição do audiovisual) e o *protools*, (que oferecia recursos e criava um *workflow* facilitador da experiência de gravação e produção musical), e se não tivesse clareza de como tais softwares inscreviam-se nos respectivos mercados impactando profundamente suas cadeias de produção, não teria desdobrado em objeto de pesquisa as considerações que ainda surgiam, em parte, de forma intuitiva.

A falta de referências bibliográficas especializadas no objeto da tese constitui claramente um impasse para a presente reflexão. A chave de leitura do amadorismo como vértice interpretativo de processos históricos e socioculturais propõe uma leitura alternativa para aspectos centrais da modernidade ao mesmo tempo em que arrisca diagnósticos para o mundo contemporâneo sem encontrar, porém, pares em tal empreendimento⁶. A pesquisa se apropria, portanto – utilizando-se de passagens que se dirigiam para outras interrogações – da reflexão de autores que não visavam interesse direto em torno da condição amadora, seja nos termos expandidos aqui propostos, seja nos sentidos tradicionalmente estabilizados em torno da ideia de amadorismo. Sem poder acionar um número expressivo de trabalhos precedentes que pudessem emprestar a minha reflexão um respaldo direto e mais significativo, inevitavelmente a tese sobre amadorismo vai-se propor e demonstrar amadoristicamente. No caso, a falta de fundamentos

⁶ Pelo menos em termos de orientação e tratamento valorativo. Por essa perspectiva, não seria exagero acompanhar Breton no Manifesto Surrealista: “Com muita fé é que nos contestariam o direito de empregar o termo SURREALISMO no sentido muito especial que lhe damos, pois é claro que antes de nós esta palavra não tinha conseguido bom êxito” – citado em Teles, 2009, p. 241.

específicos é benvinda para que se discutam os modos de experimento e improvisação, aplicando-os no próprio curso da reflexão. Na observação do cenário atual foram levantados os argumentos com que se vão montando as etapas da análise avaliativa das práticas e formulações teóricas/experimentais da contemporaneidade.

*

1º CAPÍTULO

O AMADOR E SEUS PARES

Amador é um termo relacionado ao campo das práticas. Com etimologia derivando do latim *amare*, trata-se daquele que se ocupa de atividades que lhe interessam, atividades exercidas por gosto, independente de obrigações formais. Ao lado dessa noção, a condição assistemática e/ou eventual das realizações amadoras ressalta sua diferença em relação ao trabalho profissional. Tradicionalmente, o rótulo *amador* vem sendo empregado/atribuído com valor pejorativo. Apesar de não raro demonstrar não apenas interesse, mas também, pelo menos, certa habilidade, costumava-se considerar o amador como um simples curioso, alguém que não domina a complexidade técnica das tarefas que se propõem. Mesmo dotado de talento, faltar-lhe-ia, no trabalho, a estabilidade garantidora de resultados eficientes. São questões de acabamento e constância que definem e estigmatizam o amadorismo.

Ainda que tenha uma natural proximidade com os modos do *não saber* e do *mal feito*, a relação que o amador desenvolve com tais condições extrapola as distinções entre o processo correto e o equivocado e não deve ser confundida com as dinâmicas atreladas a figuras como o leigo e o ignorante, por exemplo. Entre a teimosia e a persistência, o amador entrega-se a uma atividade aparentemente ineficaz que, no entanto, pode ter sucesso inesperado. Mesmo que não venha a obter reconhecimento por suas realizações, é importante ressaltar que sempre há no amador uma inclinação investigativa cuja singularidade resulta menos de uma curiosidade teórica e mais do empenho em resolver os impasses surgidos na sua prática. A condição amadora é, antes de tudo, uma dimensão fundamental do *homem prático*⁷, que, invariavelmente, se confronta com a necessidade de *fazer* algo, mesmo que não saiba, mesmo que não o faça bem feito.

⁷ É emblemático pensar como essa figura do *homem prático* está inserida em nosso cotidiano, como somos familiarizados com essa orientação tão íntima aos modos amadores. Até mesmo em romances de Julio Verne – aclimatados pelas idealizações da racionalização e dos avanços da ciência e tecnologia da *civilização* do século XIX – que tinham como objetivo “resumir todos os conhecimentos geográficos, geológicos, físicos, astronômicos, recolhidos pela ciência moderna” sob a vestimenta atraente da prosa de aventura, encontra-se a presença desse tipo, capaz de reunir

O entendimento tradicional em torno do *autodidata* faz deste uma figura de grande importância para o ângulo de relações apresentado pela tese. Nele se reconhece a singularidade de modos e capacitações provenientes claramente de um convívio íntimo e prolongado com o *não saber*, assim como se ressalta também que a incompetência de seus recursos foi suplantada pelo histórico de investimento prático. Contudo, ignora-se – em geral, por conveniência – o óbvio: o autodidata é sempre um amador. Ele sublinha as possibilidades desse *homem prático*⁸. Mesmo que não tenha feito do *não saber* uma ferramenta estratégica, no mínimo, o autodidata explicita que tal condição não deve ser necessariamente adversa. Ele é a figura que expõe a possibilidade de se conquistar credibilidade para aqueles que, mesmo demonstrando seus afazeres com marcas do *mal feito*, conseguem, com certa dose de talento, demarcar a singularidade de uma *assinatura* capaz de deslocar e ressignificar as expectativas de recepção prescritas e convencionadas.

Realizada fora das instituições de transmissão do conhecimento, a formação do autodidata constrói-se a partir de uma prática cuja iniciação é, de alguma forma, solitária⁹. A maturação da técnica e da atividade na qual se investe é, ao mesmo tempo, fragmentada e lacunar. Bordieu compara os saberes desta figura a *pérolas sem fio*¹⁰, preciosidades “acumuladas ao longo de um

traços do estereótipo amador ao mesmo tempo que acompanhados de qualidades para desempenhar funções de importância. Ao lado de outras figuras e funções distintas do núcleo heroico (como o *cientista* e o *jovem aprendiz*) percebe-se a quase onipresente figura do *homem prático*: “um indivíduo não muito intelectual, mas dotado de conhecimentos práticos, força física e coragem pessoal, que serão de imensa utilidade ao longo da jornada” – Ned Land, em *Vinte mil léguas submarinas*, Hans em *Viagem ao centro da Terra* e Dick Kennedy em *Cinco semanas num balão*, por exemplo. Cf. TAVARES, Bráulio, in: *Leituras Compartilhadas*, ano 3, fascículo 9, pgs. 6-7. Disponível em www.leiabrasil.org.br.

⁸ É claro que, em geral, os autodidatismos são fruto de adversidades ou alguma precariedade material. Nesse caso, resultam em índices de superação. Mas podem, também, ser fruto de uma escolha consciente e refletida, que não tenha sido imposta pela falta de recursos ou inexistência de um mediador, seja qual for a motivação para essa atitude. Nesse caso, o autodidatismo ganha contornos de afirmação, consistindo, de alguma forma, em um posicionamento de cunho político, podendo estar relacionado com esforços de emancipação.

⁹ O sucesso de sua empreitada persiste criptografada em sua biografia, não se transmite a aquisição dessa *expertise* singular, pelo menos não nos moldes da transmissão de saber que caracterizam as ênfases pedagógicas sedimentadas a partir da sociedade urbana. Até mesmo por motivos óbvios, pois um autodidata forma-se a partir de experiências desenvolvidas fora do âmbito formal. As biografias publicadas em torno da vida de um autodidata costumam ser as principais fontes para aqueles interessados em tal mistério, escritos que reservam a possibilidade de encontrar na trajetória específica de uma pessoa a manifestação cifrada e específica de tudo aquilo que pertence ao campo do conhecimento, da experiência pessoal e das práticas mas que resistem a comunicação e decodificação.

¹⁰ BORDIEU, in ORTIZ, R. 1983, p. 114.

aprendizado singular, ignorando as etapas e os obstáculos institucionalizados e estandarizados”. De alguma forma contornando a falta de mediações e/ou recursos, o autodidata sempre expressa a contraposição entre ensino formal e ensino informal. Ao não participar do formalismo institucionalizado na transmissão de saber, ele “cria as condições de antecipar-se e engendrar novas fronteiras de problemas tradicionalmente esquecidos ou resolvidos de maneira chã” (VALVERDE, 1996, p. 9). O *autodidata* é aquele que, reconhecidamente, soube estar disponível às possibilidades de ser praticante do impulso de *queimar etapas*.

É significativa a lista de nomes atrelados à figura do *autodidata* no *Wikipédia*¹¹. Suas contribuições notáveis, marcas de singular alcance inventivo, procederam em conexão íntima – e devidamente contextualizada em cada circunstância biográfica – com os recursos amadores. Ainda assim, a figura do autodidata explicita outra questão óbvia: a do entrelaçamento e contaminação entre modos e campos amadores e especialistas, que estabelecem relações de interdependência e oscilação nas mais variadas práticas, reguladas por um estado permanente de tensão que é reafirmado e atualizado no interior de cada experiência. Se fosse o caso de apresentar nomes que confirmassem as dilatações do entendimento convencional do termo amador, seria também necessário apontar *em quê* eles são amadores. Tal qual feito pelo Manifesto Surrealista, que, ao apresentar as bases de seu programa, apontava em escritores e artistas aspectos que justificavam a indicação destes como *surrealistas*¹², também deveríamos proceder assim ao considerar a importância dos modos amadores e as condições em que se forjaram a mistura dessas elementos no talento individual de cada um. Pois é evidente que Karl Marx não é um amador *stricto sensu*, mas os diagnósticos pertinentes e impactantes em torno do sistema produtivo e da lógica capitalista foram articulados junto ao autodidatismo (raramente comentado) em economia durante seus estudos em Londres na British Library. Assim como o interesse matemático de Leibniz foi assimilado e convertido em formulações

¹¹ https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_autodidacts. Encontramos nas biografias de nomes como José Saramago, Maxim Gorky e Herman Melville, assim como George Bernard Shaw e Ernest Hemingway, nas letras – assim como Jean-Michel Basquiat e Frida Kahlo, entre muitos outros nas artes plásticas, assim como muitos músicos, a perder de vista – indícios fundamentais para a confirmação das questões levantadas na premissa da tese.

¹² Cf. Breton apud Teles, 2009, p. 242.

filosóficas a partir de sua investigação autodidata e assistemática. Igualmente haveria de se perguntar em que condições pode Euclides da Cunha ser um especialista tão multifacetado, desempenhando tarefas profissionais enquanto “escritor, jornalista, poeta, engenheiro, historiador, geólogo e geógrafo autodidata, matemático”¹³. Na música, nomes como Django Reinhardt – e, em especial, no *rock n’ roll*, o gênero amador por excelência, nomes como Frank Zappa, Jimi Hendrix, David Bowie, Keith Moon, – por exemplo, reiteram a excelência a que podem alcançar os modos amadores. A força com que, carregando as marcas do *mal feito*, Jorge Ben *desfila* sua genialidade em imprimir movimento no corpo dos outros e convidá-los naturalmente ao canto. A imagem despojada e o canto *menor* (tão contrastante com o que se fazia anteriormente) da bossa-nova. A poesia de Cartola e Noel Rosa. O funk carioca. Bob Marley. O que haveria de ser investigado no autodidatismo em Woody Allen, Luis Buñuel, Quentin Tarantino e Paul Thomas Anderson. Pedro Almodóvar, Steven Spielberg e Roman Polanski, assim como Orson Welles e Stanley Kubrick. Christopher Nolan, David Fincher e Dario Argento? Julian Assange, amador de criação¹⁴. E o que falar das marcas amadoras tanto na precariedade técnica do cinema periférico quanto nos modos expressivos resultantes da apropriação de suportes caseiros, por exemplo, decisivos para o cinema autoral dos anos 60-70? Gilberto Gil, ministro da cultura. Lula da Silva, simplesmente.

Esses nomes de celebrado autodidatismo são articulados com o intuito de ressaltar a qualidade que pode ser alcançada por modos amadores. Voluntaria ou inconscientemente, pela intimidade que nutre com determinado campo de atuação e pela constância de investimento desinteressado, são notórias as evidências de que sempre há na figura do amador a possibilidade de que, nos melhores casos, seu sucesso seja resultado da *condição da incompetência* capaz de estabelecer com a precariedade dinâmicas produtivas. Os exemplos que a história fornece evidenciam que, em contraste com o leigo e o ignorante, a empreitada amadora de perseguir aquilo que o atrai servindo-se de *instrumentos que supostamente não*

¹³ Como assinala André Moura no prefácio de *Escritos de Euclides da Cunha*: política, economia, etnopolítica, organizado por Mauro Rosso. Cf. ROSSO, 2009.

¹⁴ Sua mãe o manteve fora da escola pois esta viria lhe “inculcar em seu filho um nocivo respeito pela autoridade que acabaria por diminuir sua vontade de aprender” (livremente traduzido de uma nota de referências ao fim do mesmo verbete supracitado. A fonte referida é: <http://www.newyorker.com/magazine/2010/06/07/no-secrets>).

domina, não raro, pode encontrar conseqüências celebradas e que venham até mesmo ser canonizadas, estabelecendo protocolos e procedimentos padrões. Desconsiderar que a condição amadora possa, com seus mal-acabamentos e incertezas, forjar na precariedade que lhe é inerente *engenhosidades* que, até mesmo, desloquem expectativas e concepções da sofisticação é a grande injustiça histórica cometida com os modos e contribuições do amadorismo.

De qualquer forma, até quando pensado em seus termos tradicionais, há consenso de que, no caso da experiência amadora, existe uma familiaridade com determinada prática que faz com que, em relação ao leigo e ao ignorante, o amador esteja a *meio passo* de *saber fazer*. Mas é também por situar-se no *quase lá* que, historicamente, foi alijado do *status* profissional. Frente a uma faixa básica de funções, é amador quem demonstra alguma forma de inadequação e precariedade perante uma rede de expectativas da competência. Por tais motivos, ao apresentar um rendimento *aquém* de determinada *média* (a medida do profissionalismo), o julgamento tradicional que se convencionou em torno do amador é que, sendo incompetente, não merece credibilidade.

Os significados que se estabilizaram em torno das figuras do amador e do profissional são articulados como polos distintos e em contraste na identificação dos *que sabem* (e, logo, *podem*) e dos *que não sabem* (e, portanto, muitas vezes, *não devem*). Enquanto signo da competência, considera-se que o profissional (se ocupa de) e conhece suficientemente sua atividade, visto que possui um saber institucionalmente determinado e reconhecido que lhe permite, pela suposta neutralidade e objetividade dos conhecimentos técnico-científicos, fazer uso da retórica competente para justificar suas opiniões e até mesmo privilégios. Considerado um trabalhador de qualidade, o profissional, no entanto, não se equipara ao *especialista*. Este é a figura da excelência, a síntese máxima da expressão *autoridade no assunto*. Emite juízos assentados nos pressupostos de algum empirismo metódico supostamente isento de excessos de subjetivismo ou imprecisões. Representa, assim, a ênfase moderna de uma cultura centrada na razão instrumental. Aos seus olhos, é provável que as *engenhosidades* amadoras sejam percebidas como *sorte de principiante*. Enquanto o profissional se distingue do amador por *dar conta* de convenções e acabamentos compatíveis com a expectativa em torno da função que exerce, só o saber do especialista detém pleno

reconhecimento. Em seus melhores casos, o *autodidata* é o amador que consegue alcançar o prestígio em geral reservado aos especialistas.

Não é, portanto, em relação aos profissionais que se estabelece o maior antagonismo com a atividade amadorística. Na alta modernidade o prestígio do especialista pareceu marginalizar de vez a condição amadora. A compartimentação do conhecimento exigiu uma rígida divisão de tarefas que assegurasse a cada campo o progresso mais rápido e seguro. Essa tendência dominante fez com que o profissional generalista, capaz de transitar entre as diferentes redes da atividade social fosse, em geral, desprestigiado ou visto como alguém que carecia de aprofundamento em questões técnicas.

No entanto, com a frustração das utopias modernas, a racionalidade que as fundamentava começou a ser questionada, desestabilizando as bases sedimentadas por essa cultura que deu lugar de destaque à figura do especialista. A aceleração do avanço tecnológico resultou em grandes transformações na lógica de produção e consumo de bens culturais e no campo da comunicação de onde surgiram novas dinâmicas entre as diferentes atividades socioeconômicas. Nessa conjuntura, a competência especializada começou a mostrar-se insuficiente. Com a necessidade urgente de *expertise* para explorar as amplas possibilidades abertas pela revolução digital¹⁵, a intuição arguta dos aficionados preencheu funções para as quais ainda não havia sistematização de conhecimento, atendendo à demanda de uma série de campos da prática a que faltavam quadros especializados e tiveram de servir-se da inventividade própria da condição amadora.

A própria base epistemológica do conhecimento torna-se alvo de críticas contundentes em paralelo com entraves práticos nas cadeias de produção e circulação. O mundo a que se chega na contemporaneidade é um mundo que estabelece outros padrões de bom gosto, que se entrega a outras demandas de produtos utilitários e de entretenimento, e nutre expectativas novas de domínio da técnica. A generalização do elemento amador a ponto de sedimentar-se no campo das atividades culturais indica mudanças sensíveis no julgamento da excelência de performances e realizações, nas atitudes e comportamentos em torno da relação que a contemporaneidade estabelece com o acervo cultural e com as esferas de

¹⁵ Como aponta o co-fundador da Apple Computer, Steve Wozniak: “amadores que projetavam e construíam computadores pessoais numa época em que eles ainda não vinham prontos dentro de caixas (WOZNIAK in LIVINGSTONE, J., 2009, p. 15).

produção e consumo. Antes, porém, de investir na reflexão em torno de como se atualizam as mudanças decorridas na tônica de relações da sociedade com as marcas tradicionalmente atreladas à condição amadora, pretendo demarcar a formação histórica desse traço amador em processos marcantes da modernidade.

*

A ATIVIDADE AMADORA NO CAMPO CULTURAL

Os modos amadores são perceptíveis a todos no funcionamento do corpo cultural. Aí se depreendem traços de um saber intuitivo, próprio da criatividade cotidiana, combinado a impulsos práticos, formando um vasto *repertório de possíveis* que as pessoas, em geral, não ignoram. Trata-se de modos úteis em desconstruir formalidades do pensamento institucionalizado e alimentar-se do registro corriqueiro da vida vivida¹⁶. Os princípios de tais *engenhosidades* se reproduzem em uma escala ampliada dos processos culturais, analogamente manifestas nas relações entre sociedade, arte e conhecimento. Enquanto elemento cultural, o amadorismo não tem origem na modernidade, mas o que assinalo ser um *traço amador* é originário do período moderno.

As circunstâncias que fizeram o campo de relações do amadorismo extrapolar o registro mais cotidiano das práticas e inserir-se em um circuito de relevância e atrito é a consolidação na modernidade de uma cultura da especialização. Figura e condição rejeitada, ao desempenhar o papel de *avesso marginalizado*, ao mesmo tempo estranha e familiar, o amador, enquanto noção estereotipada, é o termo mais adequado para condensar e dar a ver o *outro* do ideal moderno. Tal posto de alteridade é imposto ao amadorismo pelo próprio fato de o ideal moderno atrelar-se à competência e à especialização, ao produtivismo e à adesão ao otimismo com os avanços da tecnologia e da ciência rumo ao inalienável progresso.

Apesar de ocupar uma posição simetricamente inversa aos juízos então valorizados, assumindo a condição de *figura da inadequação*, o amador mostrou-

¹⁶ Uma interessante contribuição em torno dessa dimensão das práticas e astúcias de certa informalidade e improviso cotidiano, por vezes conferindo até posicionamentos de resistência e afirmação política, é celebrada em DE CERTEAU, 1994.

se intensamente afinado ao *ethos* da modernidade, muito mais complexo e variado do que se permitiu ler na superfície das aparências legitimadas pela racionalização moderna. Foi assim que, por congregar energias desviantes da cultura ocidental, o elemento amador se afinou e buscou constantemente escoamento por sendas e frestas possibilitadas em meio aos anseios expressivos e críticos à razão moderna. A constância com que a condição amadora encaminhou e forçou linhas de fuga e *armadilhamentos* ao paradigma cientificista expandiu a ressonância e atratividade dessa ideia, conferindo visibilidade e circulação aos modos amadores. O processo pelo qual se estabeleceu essa *constância cultural* sedimentou o campo de relações pelo qual aponto a existência de um traço cuja característica decisiva é o amadorismo. Sob um olhar retrospectivo, aqui, procura-se rastrear os resíduos históricos e a presença marcante dessa *constância cultural*, esboçar as bases de redefinição do campo de significações da condição amadora e avaliar o alcance dessas percepções nas várias vertentes percorridas entre as duas revoluções da técnica – a industrial e a digital.

Por mais que, na proposta apresentada, o posicionamento do elemento amador frente ao paradigma moderno se assemelhe mais aos processos do mecanismo do recalque e da produção sintomática, a insistência do traço amador nos dois séculos precedentes e no atual talvez encontre boa analogia na noção psicanalítica de *pulsão*. O empréstimo desse conceito freudiano se faz de forma despojada, sem atender a necessidades internas da teoria psicanalítica. A pulsão é uma força limítrofe que estabelece, pela constância de sua carga, pela multiplicidade de seus alvos e pela circulação em diferentes registros subjetivos, a dinâmica conflituosa do psiquismo proposto na obra freudiana. A *tridimensionalidade* desse conceito que articula um feixe diverso de investimentos interessa em especial para o tratamento ampliado que estou atribuindo à ideia de amadorismo. A metáfora psicanalítica facilita a apresentação desse *traço cultural* amador como algo que veio se constituir apenas e a partir da continuidade de investimentos que buscavam justamente “responder e superar a existência de uma insuficiência do organismo” (BIRMAN, 2009, p. 124). A *pulsão amadora* se manifesta em uma constância de *excitamentos culturais* que são, de alguma forma, acompanhados por uma “tensão desagradável”, certa mobilização conflitiva e sintomática junto ao *status quo* da especialização e sua versão idealizada.

Acompanhando mudanças comportamentais atreladas às articulações do campo das ideias e às inovações tecnológicas do período, a continuidade de investimentos que mobilizaram elementos amadores gradualmente promoveram deslocamentos de valores que forjaram, em torno de processos de produção, consumo e circulação, um campo reconhecível que, visto sob olhar retrospectivo, a partir das evidências coletadas contemporaneamente, denota um ângulo de relações dos impulsos culturais que convém chamar de *amador*. Portanto, aponto a formação de um *traço amador* atuante na cultura ocidental constituindo-se no decorrer de um longo período de transformações substanciais que envolve o crescimento urbano e a progressiva inovação da técnica, a produção em massa e a organização massiva do consumo, o multiculturalismo e a globalização do conectado século XXI. Empenhado na construção de uma narrativa que priorize aspectos desprestigiados nesse vértice de relações entre sociedade, arte e conhecimento, acuso a multiplicidade de marcas amadoras em uma modernidade que, gradualmente, testemunhou, resistiu e foi influenciada por uma convergência de processos socioculturais e inovações tecnológicas que generalizaram a proliferação de amatorismos.

Para esboçar uma estrutura para o arco reflexivo da proposta – o do amatorismo como traço marcante da cultura ocidental ao longo da modernidade – , meu argumento se apoia em importantes aberturas encontradas por esse *traço amador* ao longo da modernidade. A manifestação desse traço é reconhecível de forma mais explícita em momentos em que se deu alguma reorganização de sistemas produtivos, acompanhada por mudanças na lógica de consumo e circulação decisivamente estabelecidas por inovações tecnológicas de alto impacto nas formas de ser, estar e se relacionar com o mundo. Foram apontados três *pontos chave* para a premissa da tese. Atendem, portanto, à necessidade de indagar e investigar os motivos dessa singularidade histórica, e acompanham meu interesse por analisar táticas das artes, aspectos comportamentais e formações discursivas, assim como condições de enunciação, que tornaram possíveis e até necessários os contínuos recrutamentos de modos e marcas amadoras ao longo da modernidade.

A premissa da qual parto e formulo as hipóteses por refletir, pressupõe que hoje a condição e o acabamento dos modos amadores se mostram já completamente assimilados na lógica produtiva, e, portanto, há de se admitir que

não faz sentido que o termo amador permaneça representando apenas a inadequação do fazer não especializado, quando já são de longa data as apostas relevantes que se nutriram ao redor de forças e marcas atreladas a essa figura e condição até então marginalizada na cultura ocidental.

O primeiro ponto data do início da modernidade, e corresponde às bases românticas lançadas pelas artes nas últimas décadas do século XVIII. Claramente uma reação ao racionalismo excessivo do século XVII, o Romantismo é tomado enquanto o movimento da sensibilidade ocidental por excelência. Seus excessos e estereótipos hoje são facilmente reconhecíveis no que há de ingenuidade e idealização. Contudo, o Romantismo não foi apenas um movimento artístico, sua múltipla ressonância representou “algo mais que uma estética e uma filosofia: uma maneira de pensar, sentir, apaixonar-se, combater, viajar. Uma maneira de viver e uma maneira de morrer” (PAZ, 2013, p. 67). Uma ética e por vezes uma religião ou alinhamento político, portanto, mais que uma estética¹⁷.

Por sua amplitude no campo das ideias, a aposta romântica na intuição e na sensibilidade como formas e instrumentos do conhecimento, tomando partido da subjetividade frente às ênfases de seu tempo nos aspectos objetivos e racionalistas, acabou por inaugurar uma intensa fratura no sistema de crenças do Ocidente. Apesar do otimismo que o século XIX devotou à razão científica e ao avanço da técnica, o antirracionalismo romântico não deixou de reverberar nos mais variados campos ao longo desse período. O Romantismo inaugura um percurso que, acompanhando Octavio Paz e sua *tradição da ruptura*, se estende até as vanguardas das primeiras décadas do século XX. Ao longo de todo esse arco, a ruptura crítica que predomina na modernidade permaneceu atualizando a grande importância do Romantismo enquanto afirmação política da pauta amadora.

Os românticos estabelecem uma primeira relativização no prestígio da excelência e domínio de uma técnica sóbria e precisa. O tipo de equilíbrio formal interessado em representações objetivas e universais da realidade, como pode ser visto na tradição clássica, por exemplo, passou a ser problematizado em benefício de capacidades expressivas que atendessem à necessidade de inovação através da ruptura e negação crítica que caracterizam a modernidade. Opondo-se também ao

¹⁷ PAZ, 2013, pgs. 67-83.

convencionalismo dos costumes e da tradição estética, tanto românticos quanto vanguardistas do início do século XX reverberam demandas de valorização da cultura popular, assim como o empenho por conjugar extremos como a teoria e a prática, a poesia e a poética e a arte e a vida¹⁸ (PAZ, 2013, pgs. 67-70), que viria caracterizar os modernismos em geral. Nas palavras de Friedrich Schlegel: “Tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade”¹⁹.

Esse processo nos muitos desvios e intervenções das artes modernas (mas, em especial, nos modernismos²⁰) – que é sincrônico ao esfacelamento da suposta universalidade do *belo* em uma concepção múltipla da beleza – acaba por abrir espaço para demandas que se valem de pautas e recursos amadores. O impulso por criar uma arte renovada – e, portanto, liberta da tradição e modelos precedentes – fez com que as gerações de novos artistas deixassem de se identificar com a especialização e excelência técnica transmitidas nas oficinas renascentistas, por exemplo. Já no século XX, os *ready-mades*²¹, de Marcel Duchamp, são uma interessante amostra de como, por esse ângulo de relações, os modos ou atitudes amadoras passam a caracterizar as táticas e desvios produzidos nos principais movimentos da modernidade, e também da forma autoral com que a figura do artista modula em sua produção inscrições da *sofisticação precária* em meio às marcas do processual e do inacabado, podendo até mesmo constituir em seu nicho de linguagem uma *poética minoritária*.

Proliferam, portanto, os traços de acabamento *bruto* onde a materialidade do *gesto especial* aproxima o artista da condição amadora. Para ser mais exato, o artista moderno *é* o amador, pois este passa a se distanciar do artesão, um

¹⁸ O Romantismo funda demandas de uma estética ativa, isto é, “a arte deixa de ser exclusivamente representação e contemplação: também é intervenção na realidade” (PAZ, 69), questão que ressoa na ênfase das vanguardas históricas em atuar na transformação cultural do cotidiano.

¹⁹ SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*, p. 64.

²⁰ “Modernidade antimoderna, rebelião ambígua, o modernismo foi um antitradicionalismo” (PAZ, 2013, p. 97).

²¹ Estes passaram a deslocar objetos cotidianos do seu uso corriqueiro para neles articular valor de expressão conceitual-artística. Representam um entre outros exemplos de como, em meio aos diversos recursos e formas de representação desenvolvidas ao longo do século XX, uma nova gramática e vocabulário expressivo surgiu para os artistas, muito mais atrelados à invenção de novos usos para objetos, técnicas e materiais ou suportes do que ao *saber fazer* propriamente dito. Essa potencia do deslocamento tão típica do impulso artístico por dar novos tratamentos ao que estava antes prescrito é intensamente familiar aos procedimentos da condição amadora em seu *não saber*. Aliada à necessidade de inovação e ruptura com as convenções antes celebradas, essa multiplicação de recursos expressivos estabeleceu uma abertura para as formas do *mal feito* até então nunca antes vistas.

especialista do mundo antigo, e passa a lidar com a problemática da linguagem e do trânsito entre as práticas, materiais e campos. Como assinala Roberto Corrêa dos Santos:

O artista tem todas as dificuldades com o material que escolhe (ou pelo qual é escolhido), pois não lhe basta o saber fazer. Sua luta destina-se a dobrar a linguagem, qualquer que seja, de modo que ela expresse não a ela mesmo, mas a si, artista. O artista, neste sentido sempre amador, é o que se expressa com a matéria que estiver à mão, espalhando nas visões sua assinatura.

O segundo ponto decisivo nesse roteiro esboçado no presente segmento é o estabelecimento da cultura de massa. Entre a alta modernidade, quando predominaram valores que minimizavam as colaborações e atividades amadoras, e o presente, a cultura de massa impõe mudanças que acentuam e definem uma guinada a favor dos modos amadores na cultura ocidental. A massificação da lógica produtiva transforma as relações de trabalho e inova as estratégias do fomento ao consumo através dos suportes das indústrias culturais. A formação de uma indústria do entretenimento, tão importante na constituição das sociedades do pós-guerra, reorienta os direcionamentos da produção e circulação de conteúdos, transpondo estratégias narrativas desenvolvidas no âmbito da tradição letrada para os suportes e campos do áudio e da imagem em movimento. Esse processo faz com que os *mass media* forjem um novo público – centrado na figura que hoje chamam por *espectador médio*. A formação desta cultura massiva é uma importante etapa para a compreensão das mudanças estéticas e políticas pelas quais se relativizou gradualmente o prestígio e supremacia do eruditismo de uma alta cultura, ressignificando os modos do improviso e do acabamento ligeiro bem como o consumo de formas do *mau gosto* e do *mal feito*.

Coincide com esse momento, também, o estabelecimento de uma cultura imagética responsável por conferir – nas últimas décadas, em especial – às marcas amadoras uma credibilidade até então nunca vista. Ao longo da segunda metade do século passado, o campo da *imagem em movimento* (tendo o rádio como companheiro) exerceu seu alcance massivo demonstrando um notável empenho na modelagem do comportamento social e do imaginário coletivo. Os *mass media*, como um todo, acabaram funcionando como dispositivos culturais organizadores de modos de vida marcados por uma espécie de uniformização narrativa. Acompanhando o estabelecimento desse aparato de dispositivos socioculturais de

narratividade forja-se uma tradição crítica no século XX que aponta, na percepção de uma realidade social mediada por imagens (DEBORD 2008), a falta de autenticidade vigente numa sociedade feita de aparências, onde valores e hábitos em circulação se caracterizam pela artificialidade com que restringem os modos de vida de forma daninha para a diferença e a singularidade. Da *cultura da imagem* surgem críticas quanto à *falsificação da vida social* advinda da massificação das sociedades bem como críticas e antagonismos entre diferentes estratos e atores sociais que fariam com que nas décadas seguintes transcorressem debates de rara densidade cultural.

A contracultura, termo inventado pela imprensa norte-americana que designa um conjunto de manifestações culturais que floresceram em todo mundo em diferentes níveis de intensidade e repercussão, representa a eclosão, seja nas artes, no pensamento e no comportamento, de uma série de abalos dos padrões éticos, estéticos e políticos. Esse termo agrupou nichos e movimentos que, de diferentes formas, se opuseram à cultura oficial vigente nas principais instituições e nos valores centrais da moral do Ocidente. Sendo assim, o termo contracultura agrega variadas produções ou posições cuja matriz de orientação ou desdobrou representações marginais na sociedade ou acolheu perspectivas desclassificadas nos quadros acadêmicos do saber e das artes, o que a tornou muito interessada em modos e possibilidades do amadorismo.

Não se restringindo às mudanças estereotipadas da indumentária e do comportamento, é interessante constatar indícios do que chamo *pulsão amadora*, nas muitas palavras de ordem em circulação nesse período e em seus movimentos. A forte tônica antirracionalista é didaticamente condensada no lema *a imaginação está tomando o poder*. O *desbunde* atacava etiquetas e formalidades do comportamento. A *Revolução Individual* parodiava a *Revolução Industrial*, que inevitavelmente simbolizava o desvio instaurador de dinâmicas condenadas por uma nova geração no mundo do trabalho. Afirmando uma ética coletiva que recusava a ênfase no consumo e na posse material, inaugurou-se de forma mais explícita a preocupação conscientizada em relação à alimentação (*You are what you eat*). O posicionamento combativo às múltiplas formas de cerceamento da liberdade de expressão (*é proibido proibir*) que somava-se ao espírito crítico ao belicismo e à concepção *hard* como forma de resolver conflitos e sobrepor interesses (*paz e amor* e o *flower power*). A contracultura, que não teria

transcorrido da forma como se deu caso não tivesse ocorrido essa redistribuição de relações articuladas a partir da massificação dos processos produtivos, representa um momento decisivo pelo qual o mundo viria a se encaminhar para tendências, soluções e fomentos cada vez mais contaminados ou beneficiados pelos modos do amadorismo.

Por fim, os processos que convergem no entendimento de uma *revolução digital* representam a terceira etapa nesta narrativa que segue o percurso deste traço amador. Há na atualidade uma virada significativa nos processos e valorizações atrelados ao amadorismo que tanto intensifica as manifestações de sua presença quanto desvitaliza a potência subversiva e propositiva que as atividades amadoras desempenharam ao longo da modernidade. Por um lado, como evidencia seu fomento na economia imagética da circulação contemporânea, percebe-se que o traço amador se fortalece com a atual reorganização das dinâmicas de produção e consumo, concretizando vocações desde sempre latentes em sua constância cultural. Nesse caso, multiplicam-se e estimulam-se os amadorismos e impulsos autodidatas pelos circuitos da contemporaneidade. Ao mesmo tempo, porém, as marcas amadoras são assimiladas e convertidas em tendências ou produtos, suas táticas são incorporadas para além do fazer artístico e do pesquisador intuitivo. Ao mesmo tempo que é relativizado o determinismo de sua marginalização, há de se fazer notar a ambivalência da postura crítica do amadorismo no mundo contemporâneo. Na medida em que foram assimiladas as atividades do amador, por um lado, foram sendo também absorvidas pelo *mainstream* político e cultural. No entanto, por outro lado, em função de sua característica de improvisação e deslocamento da função de instrumentos e materiais, o resultado das ações amadoras guarda ainda certa potência liberadora e insubmissa.

Acompanhando o crescimento da produção e consumo de suportes e artifícios da tecnologia digital destinados a usos profissionais de captação, finalização, reprodução e transmissão de imagens e sons, resta saber de que forma a posição amadora, apesar de já não representar exclusivamente o eixo de convergência de forças desviantes da matriz idealizada pelos preceitos modernos, irá se investir em novos modos de organização, novos caminhos de reivindicação e expressão, experiências de gestão compartilhada, etc. O que virá das indagações e desejos de transformação resultante de uma variedade de atores, práticas e

temas. De que forma a condição amadora oferecerá importantes recursos para as diferentes formas de sujeitos orientarem sua ação política? De que forma a condição amadora irá atuar nessa ampliação da gramática social, como os modos amadores serão utilizados na disputa pelo significado de práticas políticas na contemporaneidade?

*

IIº CAPÍTULO

O traço amador também incide suas demandas no âmbito da experiência do pensamento e da reflexão acadêmica. De certa forma, o antirracionalismo expresso pelas bases românticas é o elemento que ressoa, no campo dos saberes da racionalização moderna, demandas de pautas amadoras. As evidências de tal manifestação se tornam mais perceptíveis na medida em que se intensifica a crise da tradição especializada do método científico e do pensamento e valores da modernidade. Na modernidade, por estranho que pareça, o traço do *não saber* tornou-se condição investigativa provocadora dos contragolpes às disciplinas especializadas em nossa tradição intelectual. Manipulador perspicaz dos “modos do não saber”²², sem descartar o legado da especialização, a condição amadora recupera a potência de “mantermo-nos na relação justa com uma ignorância, deixar que um desconhecimento guie e acompanhe os nossos gestos” (AGAMBEN, 2010, p. 132). O amador desestabiliza o *espectro-da-coisa-em-si* que ronda as formulações de hipóteses e interpretações da racionalização moderna. Desprestigiado pela compartimentação em torno dos *saberes disciplinados*, o amadorismo se atrela, na modernidade, aos profissionais generalistas. No presente, afina-se com as singularidades fomentadas dentro da discussão contemporânea que, por sua vez, abriga e estimula os trânsitos livres e as contribuições descentralizadas tão naturais para essa condição que está sempre *no limite* de seu saber.

A modernidade fincada na tradição hermenêutica do saber e nos procedimentos canonizados pelo paradigma cientificista acaba por ser o ápice de uma *cultura do especialista*. O processo de esgarçamento do programa moderno coincide com os esforços que passam a contrastar com a tradição interpretativa dessa *cultura do sentido*²³, desencadeando uma série de iniciativas implicadas em

²² Cf. Agamben, 2010, pgs- 131-133. “Uma lista reflectida dos modos e das espécies da ignorância seria tão útil como a classificação sistemática das ciências nas quais se baseia a transmissão do saber” (AGAMBEN, 2010, p. 131).

²³ Recolhi o termo em Gumbrecht (2004). Na obra do autor, questiona-se o prestígio da hermenêutica para restabelecer relações estreitas entre a percepção dos sentidos, as reações do corpo e a tarefa de conhecer. Em meio às transformações por que passam os padrões epistemológicos nesse momento de permanência dos valores modernos já insistentemente

estabelecer um pensamento atrelado ao corpo e a processos intuitivos do conhecimento. Decorre desta conjuntura a flexibilização do *cientificismo*, sem que se reduza o prestígio da ciência que, desde o final do século XX, abandonou, de vez, o horizonte positivista passando a incluir as dimensões do *acaso* e do *caos*, por exemplo. Muito mais inclinados a uma *lógica das sensações* do que a uma *lógica do sentido*, associo ao *traço amador* uma ampla frente de contribuições que representam a “tentativa de romper com o centro controlador do saber” (ENEIDA, 2012, 105) valorizando evidências que venham “reforçar o poder da experiência pessoal como trunfo e condição de sabedoria”²⁴.

Pensar, portanto, a existência de um percurso múltiplo no campo dos saberes, avesso aos preceitos do método e do *cientificismo* envolve, inevitavelmente, considerar as bases comuns entre movimentos e momentos de redefinição e revitalização da teoria no arco moderno. O modo como a forma híbrida, artístico-científica, do ensaio se liberou, gradualmente, dos limites disciplinares, respaldada por critérios mais flexíveis de tratamento da cultura e da arte, é um exemplo dos processos atrelados à atuação do *traço amador* na razão Ocidental. Inaugurado no século XVI pela escrita livre e auto-avaliativa de Montaigne, a forma do ensaio consolidou-se antes da voga da pesquisa especializada e desenvolveu-se resistindo à mesma. Pensadores destacados de diferentes gerações modernas, como Walter Benjamin e Roland Barthes, por exemplo, se não podem definir-se como amadores, também de modo nenhum comportaram-se como especialistas, pois seus escritos transitam de um setor disciplinar a outro, sem prender-se a protocolos específicos de qualquer das disciplinas visitadas. A liberdade metodológica sempre preservada pelo ensaísta permite que a coerência e autonomia do resultado de seu trabalho prescindam da totalização, constituindo-se, propositalmente, através da articulação inventiva de fragmentos. A combinação da linguagem conceitual com a sensório-afetiva no ensaísmo serve de contraponto entre o conhecimento sistemático, adquirido em bibliotecas e arquivos, e o saber prático, resultante da experiência de vida, que exigem o deslizamento de um campo disciplinar a outro, impedindo a

questionados, ressalta-se a importância estratégica do resgate do *amadorismo* enquanto modo de saber e fazer fundamentado na experiência.

²⁴ Ibid., p. 135.

especialização em qualquer deles²⁵. Ganha, assim, flexibilidade para acompanhar transformações das bases epistemológicas do pensamento, em geral, fazendo-se pioneiros de tais rupturas e reorientações. Por todas essas características, o ensaio cumpre, com rigor, o papel crítico e autocrítico, que já coube ao melhor da atividade amadorística.

Como já foi apontado na tese sobre a afinidade entre o agente amador e o artista, mesmo que a construção da obra de arte exija o manejo de técnicas específicas, é inegável a presença de traços amadores em todas as suas manifestações. A intuição e a inventividade no trato com materiais são *tecnologias* fundamentais no campo do sensível e fazem parte do *habitat natural* da condição amadora. Quando se trata dos procedimentos teóricos ou críticos, é evidente que a vertente ensaística, por exemplo, ao contornar exigências acadêmicas pelo emprego de soluções artísticas, exemplifica um campo de ressonâncias amadoras. Ambos enfrentaram um histórico de resistências, institucional, no caso do ensaio literário, e o preconceito contra a eficiência da atividade amadora. É significativo que ocorra atualmente, em paralelo, tanto o esmaecimento das resistências ao trânsito do amador em várias faixas dos circuitos midiáticos, quanto a gradual invasão, pelo ensaio, dos rituais acadêmicos e dos veículos de divulgação do saber, na área das chamadas ciências humanas e sociais.

Também não é em nada inadequado sugerir que nas temáticas étnicas, pós-coloniais, nas questões de gênero, suscitadas especialmente no século passado – enfim, em todo o desconforto instalado no cerne da tradição do saber ocidental, na desvinculação entre sexo biológico e gênero cultural e na crescente conscientização da complexidade dos objetos culturais – estejam manifestas efeitos dessa *pulsão amadora*. Partindo da suposição de que o amadorismo é avesso ao que se instituiu, em grande parte, na soberania do método científico e da especialização, contextualiza-se a compreensão de que tais movimentos e viradas concretizam pautas amadoras ou encenam demandas destas. Dessa forma, a presente reflexão tangencia aspectos referentes a obras de teóricos que abordam

²⁵ Sobre essa forma de escrita, não surpreenderia se houvesse o relato de que “se, apesar das minhas intenções, a poesia vazou e contaminou essa pretensa prosa, foi por deformação de amador, que ainda prefiro à deformação profissional produzida na pedregosa linguagem da crítica pela imposição e pela impostura da seriedade” (CAMPOS, 1986, p. 87).

os saberes da racionalização moderna como sistemas e lógicas de dominação, estigmatização ou exclusão. Portanto, profundamente ligada às perspectivas pós-modernas que “concebem sua prática teórica como herdeira de todo um espectro de lutas de libertação modernas e contemporâneas” (HARDT, NEGRI, 2010, p. 159), minha reflexão se aproxima de autores que se posicionaram contra as oposições binárias e essencialistas dominantes no saber moderno, através de uma política da diferença e da multiplicidade. A perspectiva amadora ganha fôlego junto a esse amplo processo pelo qual passa-se a “desalojar os paradigmas dominantes de conhecimento em seu próprio terreno”²⁶, abrindo-se à diferença e desestabilizando *certezas engessadas*. O amplo campo de contribuições que convergem para atender as demandas da pauta amadora caracterizam-se por modos de investigação que apostam em *incertezas expressivas* mesmo quando lhes faltam dispositivos e protocolos que balizem as pesquisas e reflexões alavancadas.

*

OS SABERES E SEUS PERITOS NÓTIOS

A cidade industrial é um dos grandes símbolos da modernidade. Os primeiros ruídos e vapores que surgem ao norte da Inglaterra nas últimas décadas do século XVIII prenunciam um corte (materializado nos trilhos dos trens) definitivo com o mundo até então conhecido. Com o impacto gerado nos transportes, no comércio e nas relações de trabalho (a própria noção de ‘produtividade’ é completamente ressignificada), o *trânsito* e o *ritmo* da vida humana nunca mais seriam os mesmos. O deslocamento do centro gravitacional da civilização ocidental rumo à vida urbana nos trouxe a um mundo maquinico fundado em crença evolutiva e tocado sob o mote do progresso. E se o esvaziamento da vida rural provocado pelo crescimento turbulento das metrópoles era acompanhado pelo empobrecimento da vida material da população, a crença nesse abstrato-indefinido mas redentor progresso, atrelado à modernização-industrialização, eliminava os *poréns* e justificava os sacrifícios.

²⁶ Ibid., p. 159.

Puxada a reboque por navios e locomotivas a vapor, a *civilização* rapidamente se espalha, e com ela o grande otimismo em relação às possibilidades e virtudes da ciência. Por essa trilha avança o prestígio e a presença de uma classe de heróis da modernidade, os especialistas. Intensamente afinados com a ênfase na razão instrumental moderna, eles estampam uma função primordial que se inscreve na assinatura do que podemos chamar de *método científico*.

São os especialistas que falam *em nome de* – seja de um estrato social, de um campo discursivo ou de uma agenda política. Operando nas escalas da perícia, modelam sua prática em torno de recursos prescritos e autorizados. Em geral, suas falas estáveis *convencem*, mesmo que estejam tentando “esconder os limites restritos de seus conhecimentos através da repetição dogmática de algum ilógico argumento de autoridade” (DEBORD, 2008, p.189). Para melhor apresentar como o especialista tomou sua forma moderna (sempre houve especialistas, claro) devemos apresentá-lo como o grupo investido de autoridade e mobilizado pelas alterações na ordem do saber tão bem observadas por Michel Foucault quando trata do período moderno²⁷.

O filósofo promoveu análises da racionalidade moderna em determinadas práticas surgidas a partir do século XVIII²⁸ elaborando instrumentos conceituais muito próprios para refletir sobre o sujeito em suas ambivalentes e tensas relações com o poder e o saber²⁹. Acompanhando mudanças que despertaram no Ocidente uma série de demandas atreladas ao exercício moderno da governança, o filósofo destaca a importância estratégica que os saberes desempenham em torno de uma série de ineditismos surgidos junto com a cultura urbana – certo número de funções econômicas, administrativas e morais.

Nas palavras de Foucault, os saberes não são apenas “uma soma de conhecimentos, porque desses se deve poder dizer sempre se são verdadeiros ou falsos, exatos ou não, aproximados ou definidos, contraditórios ou coerentes. Nenhuma destas distinções é pertinente para descrever o saber” (FOUCAULT, 1999, p.723). Tampouco restringem-se aos compartimentos disciplinares – estes

²⁷ É preciso assinalar que, apesar de me servir do uso específico que Foucault faz do termo *saber* para demarcar questões em torno da figura do especialista, nas demais partes da tese o meu uso do termo não coincide com o feito pelo filósofo, assumindo, em geral, conotações mais corriqueiras do uso cotidiano e genérico.

²⁸ Cf. nota 36 sobre o uso do termo modernidade na obra de Foucault.

²⁹ “Não é, pois, o poder, mas o sujeito o que constitui o tema geral de minhas investigações” (FOUCAULT, 2003, p. 223).

são, antes, “um conjunto de enunciados que se organizam a partir de modelos científicos (que tendem à coerência, estão institucionalizados, são enunciados como ciências), mas que não alcançaram ainda o estatuto de ciência” (CASTRO, 2004, p.393). Estes reivindicam tal credibilidade, estão fundados sob inspiração dos modelos transpostos das ciências naturais, mas não são definidos pelos preceitos do método.

Os saberes consistem em delimitações (manifestas na unidade de uma formação discursiva) que permitem explicitar *o que* se pode falar em um determinado domínio discursivo, a posição enunciativa adequada (o local de fala que permite falar *sobre*) e o campo de hierarquização dos enunciados no qual as operações conceituais que lhe são próprias são orquestradas. Ainda, consistem nas possibilidades de utilização e apropriação dos discursos para uma determinada necessidade (FOUCAULT, 1999, 238). São, portanto, formalizações de enunciados e protocolos em torno de determinado campo de aplicação, cuja importância está em municiar os mecanismos de poder com estratégias para a governança. São discursividades que se esmeram em tornar transparentes e decifráveis tais contextos diferidos e em parte imprevisíveis que advém com a modernidade.

O uso específico feito por Foucault do termo *saber* parece oportuno para a presente reflexão pelo intuito de desativar um entendimento que atrela os saberes do especialista a uma verdade científica. O prestígio idealizado e por vezes soberbo fez com que muitos esquecessem que a razão de ser destes saberes não é, de fato, proceder pelo rigor empírico, mas demarcar até onde podem as discursividades avançarem de forma segura para fundamentar objetividades de conduta para mecanismos de autoridade e visando agilizar procedimentos. Demarcando, portanto, uma nova compreensão das relações entre o pensamento, a pesquisa e a aplicação do conhecimento em um campo de atividades práticas, os saberes da racionalização moderna compartimentaram os produtos do conhecimento “em especialidades cada vez mais fragmentadas ditadas não por necessidades internas aos próprios conhecimentos (que se enriquecem e se complicam internamente), mas por imperativos administrativos, burocráticos e mercantis” (CHAUÍ, 2004, p.117).

Os especialistas representam a garantia onipresente de recursos retóricos pelo qual conflitos inerentes a múltiplas camadas de análise das culturas e

sociedades transformam-se em questões meramente tecnocráticas, despolitizadas, à espera de um *choque de gestão*. Conferem um *rosto* – como apontou Giddens (1994) – a sistemas abstratos que acabam atendendo a um “processo de intimidação social e política no qual os que não possuem o suposto saber dos ‘competentes’ são transformados em incompetentes para agir, pensar e sentir por conta própria” (CHAUÍ, 2004, p. 117). Como já assinalado, o processo pelo qual percebe-se que o paradigma da ciência moderna “estava em crise à medida que a história, a contingência, a incerteza, a irreversibilidade e a complexidade faziam sua entrada na ciência, não como corpo estranho, mas como produtos do próprio desenvolvimento científico” (SANTOS, 2014, p. 337), acompanha o fortalecimento dos modos da condição amadora.

*

CONTRACIÊNCIAS

Durante o período relativamente breve em que o otimismo com os avanços das ciências e tecnologias deu sustentabilidade para a crença incondicional no progresso, o especialista viveu uma espécie de *era de ouro*. Como um *juiz-notável*³⁰, gozou de prestígio ao formular, não raro com autoridade messiânica, as promessas de um tempo por vir (CASTRO, 2004, p. 229). No âmbito do progresso civilizatório da modernidade (em que se inclui a empreitada imperialista), os especialistas são os “sábios eleitos pelos senhores desse sistema” (DEBORD, 2008, p. 194), os que são autorizados a colaborar com o poder e usufruir de sua proximidade com o mesmo. Não é que os especialistas não estejam mais estrategicamente bem posicionados na sociedade contemporânea, ou que tenham deixado de ter *via expressa* entre os programas, estratégias e dispositivos da governança. No entanto, o próprio curso histórico reservava à

³⁰ Concreção metafórica da qual Foucault lançou mão para explicitar a gênese do ‘intelectual-universal’, cuja função na sociedade o filósofo criticou: “A função do intelectual não é dizer aos outros o que têm que fazer. Com que direito o faria? Lembrem-se de todas as profecias, promessas, mandatos e programas que os intelectuais formularam nos últimos dois séculos e cujos efeitos se vêem agora.” (FOUCAULT, 2003, 676-677). Ainda: “Mas, se o intelectual se põe a desempenhar novamente o papel que desempenhou durante cento e cinquenta anos, de profeta a respeito do que ‘deve ser’, do que ‘deve acontecer’, ter-se-ia novamente esses efeitos de dominação e se terá outras ideologias que funcionam da mesma maneira” (FOUCAULT, 2006, 348).

modernidade outras dinâmicas na relação do saber com sua época e o prestígio inabalável e até fetichista em torno daquele que fala em nome da especialização já não seria mais o mesmo.

Ao longo do século XIX, surgiram determinados saberes que Foucault chamou de *contraciências* e que são operadores de grande importância na leitura por ele realizada em torno da modernidade³¹. O desvio histórico produzido nas fraturas epistêmicas que facilitaram tais formações discursivas resulta em uma forte ambivalência no campo dos saberes em relação às fundações modernas. Os saberes nomeados por Foucault como *contraciências* são importantes manifestações dessa pulsão amadora que formula contragolpes ao positivismo da razão ocidental. Para o filósofo, estas se caracterizam justamente por ter “em comum o fato de construírem seu objeto num campo cujos componentes escapam à observação” (FOUCAULT, 2000, p. 167). Toda ideia de ciência funda-se justamente na repetição de experimentos, acompanhados e realizados em ambientes rigorosamente controlados, de forma que possam ser confirmadas, por repetição, as hipóteses previamente elaboradas. *Escapar à observação* é algo que, de fato, não faz parte das divisas protocolares do método.

A psicanálise e a etnologia são exemplos destas *contraciências*. Em sua linha de raciocínio, o pensador francês entende que tentar *encaixá-las* em uma legitimidade metódica significaria “impor a essas disciplinas condições tão duras e exigentes que, por seu próprio bem, seria preferível não chamá-las ciências” (FOUCAULT, 2000, p.169). Considera que é justamente por não terem condições de reivindicar contornos metódicos que elas desempenham suas importâncias ambivalentes no entrelaçamento com os dispositivos do poder³².

³¹ É fundamental assinalar a variedade de usos que a palavra *modernidade* encontra na obra de Foucault. “Podem-se distinguir cinco sentidos do termo “Modernidade” em Foucault. Os dois primeiros concernem à Modernidade vista como um período histórico. Se levarmos em consideração *Histoire de la folie, Les mots et les choses* ou *Surveiller et punir*, a Modernidade como período histórico começa no final do século XVIII e estende-se até nós. De um ponto de vista político, começa com a Revolução Francesa; de um ponto de vista filosófico, começa com Kant. O período que vai do Renascimento até o final do século constitui a época clássica. Em *L’herméneutique du sujet*, no entanto, a Modernidade começa com Descartes; nesse caso, então, a Modernidade inclui o que nas obras precedentes é a época clássica. (...) Outros dois sentidos do termo “Modernidade” têm a ver com o trabalho histórico-filosófico de Foucault. Até a publicação dos dois últimos volumes de *Historie de la sexualité* (1984), os livros de Foucault tinham como campo de trabalho a época clássica e a Modernidade....(CASTRO, 2004, p. 301).

³² Aos que “reclamam o estatuto de ciências para a psicanálise e para o marxismo” o filósofo acusa-os “de ter uma ideia da ciência mais elevada do que ela merece e de ter um desprezo secreto pela psicanálise e pelo marxismo”, e completa sua avaliação nos seguintes termos: “Eu os acuso de

A abertura do ambiente científico para tais séries diferidas no campo do saber representa não apenas uma nova disposição para discutir a produção de conhecimento dentro do arco moderno, mas também atesta a relativização que sofre a confiança metafísica e a pretensa objetividade do empirismo ocidental, demasiadamente dependente de suas artificiais condições de aparecimento e legitimação. Enquanto “importantes chaves de inteligibilidade moderna” (DOSSE, 2007, p. 420), evidenciam a virada pela qual se formularam novas bases para as técnicas de interpretação³³ que estão fundadas em *imprecisões*; se a seu respeito pesam a falta de rigor empírico, isto se deve ao fato de que o mesmo não é possível para todos os campos e anseios questionadores dos modos de conhecimento. Portanto, a mesma característica que poderia ser lida por uma chave negativa, torna-se valorizada, pois rejeita a violenta arbitrariedade de quem se arroga o lugar do poder em campos cujo ideal de *neutralidade* ou *objetividade* não seriam expectativas razoáveis de se fomentar.

Em geral, a ciência moderna ainda acreditava que a realidade existia *em si mesma*, separada da perspectiva e modos de interpretação de cada *sujeito do conhecimento*. A este cabia a tarefa de descrevê-la por meio de leis e agir sobre ela por meio das técnicas acessíveis ou prediletas. Contemporaneamente, a comunidade acadêmica abriu mão desse conceito de existência autônoma do real e busca alternativas para os conceitos-chave do conhecimento, exigência surgida da sincronia entre os impasses de raciocínio surgidos e o desgaste do projeto moderno. Os fundamentos da situação atual do conhecimento são intensamente tributários da contribuição das contradições. Cabe ressaltar, no que diz respeito ao movimento subversivo ao método, que este partiu do próprio contexto da modernidade, onde já se acenava para aspectos centrais da perspectiva contemporânea. Daí a intenção deste subcapítulo ao abordar as contradições.

insegurança. Por isso, reivindicam um estatuto que não é tão importante para essas disciplinas” (FOUCAULT, 2000, p.169).

³³ Cf. *Nietzsche, Freud e Marx*, in FOUCAULT, Michel, 2008, pgs. 40-55.

*

A IDEOLOGIA DA COMPETÊNCIA e O MESTRE IGNORANTE

“somos ainda competentes demais, gostaríamos de falar em nome de uma incompetência absoluta”

Deleuze e Guattari

“Eles só se acreditam capazes de ensinar o que sabem”

Jacques Rancière

As capacidades produtivas e as relações de trabalho foram redimensionadas a partir dos grandes avanços alcançados pela ciência e pela tecnologia ao longo da modernidade. Se cada época instaura um processo de estigmatização sobre os *corpos inadequados*, é compreensível que o produtivismo da indústria moderna, tendo como centro ideológico a constância serial da competência, tenha feito o amador ser capturado nessa dinâmica histórica pela qual a posição do marginal “se reinventa através do tempo a acumular preconceitos arraigados e motivações conjunturais de diferentes naturezas” (COELHO, 2015, p. 260).

Ocupar e atuar a partir de um local do saber em uma sociedade que mitifica a ciência e a racionalidade permite ao indivíduo usufruir de facilidades e inserções em dinâmicas que envolvem um exercício de poder. Da forma como se estabeleceu na modernidade, a operacionalização dos saberes pelo exercício da governança atualizou formas precedentes de exclusão social através da incidência de discursos, dispositivos e práticas “sobre ações, pensamentos e sentimentos dos não especialistas” (CHAUÍ, 2014, 117). A mitificação da competência confere privilégios a um grupo de indivíduos (os especialistas) autorizados a falar pelos outros e também a respeito destes: “não é qualquer um que pode dizer a qualquer outro qualquer coisa em qualquer lugar e em qualquer circunstância. Regras, normas e ritos burocráticos decidem quem pode falar e ouvir, onde e quando isso pode ocorrer” (CHAUÍ, 2014, p.117)³⁴. Ao “criar incompetentes sociais,

³⁴ Uma dinâmica sedimentada historicamente, “caracterizada por um conjunto de regras (primárias ou fundamentais) que estabelecem *quem* está autorizado a tomar as decisões coletivas e com *quais procedimentos*” (BOBBIO, 1986, p. 18).

desqualificando o que possam realmente saber e fazer, justificando, assim, a exploração econômica, a dominação política e a exclusão cultural de uma parte da sociedade por outra” (CHAUI, 2014, p. 117), o Estado Moderno instrumentalizou o conhecimento convertendo sua produção em exercício de poderio, determinando um “compromisso invisível entre a moderna competência e formas de dominação” (CHAUI, 2014, p. 115).

O emblemático fato de que, entre outros nomes, no pensamento e valores modernos, o mundo se refira à atualidade como uma *era da informação* sugere a possibilidade de que o processo de revisão das cronificações modernas possa disparar importantes reflexões em torno de iniciativas e reorientações no âmbito da produção e transmissão de conhecimento. A centralidade da competência (e a estreiteza de sua concepção quando assentada em uma tônica utilitarista) no pensamento e valores modernos constituiu regra e praticamente impediu o surgimento de iniciativas que pudessem reverter o desprestígio e o estigma multiplamente atrelado às marcas e manifestações de amadorismos. Naturalmente, a figura do amador afina-se em familiaridade com essas condições impostas às atividades relegadas à margem. Nada do que seja tocado como amadorístico encontra fundamento no modelo institucional-disciplinar para legitimar-se. São, portanto, naturalmente escassas as contribuições que mostraram audácia de proceder por *insistências alternativas* a essa lógica opressora do saber inscrita nos processos de subjetivação atrelados às instituições e práticas pedagógicas, assim como é compreensível o inesgotável nomadismo de artistas e artesãos cujo conhecimento constituiu-se no experimentalismo intuitivo.

É nesse sentido que se mostra muito instigante o que Jacques Rancière encontra ao retomar a excêntrica proposta do Ensino Universal de Joseph Jacotot. É na experiência desse professor exilado e incapaz de se comunicar na língua do alunato, que tampouco fala a sua, que Rancière apresenta seu *mestre ignorante*, uma inusitada experiência de táticas amadoras aplicadas à prática pedagógica. Produzida em pleno século XIX, em meio ao grande prestígio de um positivismo cientificista, a envergadura e o alcance das ambições e propostas articuladas na obra de Jacotot permite pensá-la como uma espécie de manifesto político. Anuncia-se nela a presença realizada de uma imagem ou horizonte por vir. Nos pressupostos elaborados a partir de sua experiência inovadora, o pedagogo francês

levanta questões sobre o ensino que, vistas de hoje, mostram-se profundamente pertinentes e atuais.

Foi através da edição bilíngue (em francês e holandês) do *Telêmaco*, de Fénelon, que se abriu a trilha para eles deixarem de ser *estranhos* entre si. Se é de praxe o professor ensinar *uma língua*, nesse caso, ele apenas oferece instrumentos para que os alunos cheguem na língua que ele fala. A extravagância da abordagem no Ensino Universal reside justamente no fato de que seu funcionamento está pautado na mutualidade do não-saber entre o mestre e seus alunos. No Ensino Universal de Jacotot “os alunos aprendem seguindo seus próprios métodos” (RANCIÈRE, 2013, p. 87), diferente do processo seguido pelo professor convencional que acredita ter dado “uma explicação quando tudo o que se fez foi nomear” (RANCIÈRE, 2013, p. 89). O *mestre ignorante* não explica, sua abordagem surge da aposta em conduzir dinâmicas por uma estratégia em que “a ignorância deixa de ser estranha ao professor” (RANCIÈRE, 2013, p.88). Tanto na proposta de Jacotot quanto na de Rancière encontra-se em destaque a ideia de que se pode emancipar legitimando a experiência e os modos de *não saber* do outro.

A função desempenhada pelo *mestre* ganha considerável complexidade no momento em que é desvinculada da posição de *autoridade autoritária* responsabilizada pela transmissão de conteúdos prescritos. Jacotot buscou desenvolver uma prática de ensino e aprendizagem que não se concentrasse na *explicação*, convencido que estava de que esta favorecia uma *lógica da desigualdade* que, a apoiar-se em *retóricas tecnocratas*, instituía uma *sociedade do desprezo*. Ao contrário do *mestre ignorante*, o mestre explicador uniformiza o ensino e, na medida em que, não raro, pode até mesmo solapar a curiosidade e o interesse de seu alunato, desempenha uma função perversa. Ao invés de ser promotor de condições que facilitem processos articuladores de conhecimentos emancipatórios, empossa-se da função de sujeito do conhecimento e limita a prática do ensino – restringindo os processos individuais – à transmissão daquilo que já sabe. Por sua vez, o *mestre ignorante* inventa e media circunstâncias em que seja provocada a capacidades de ação dos estudantes, estimulando-os a desdobrar procedimentos a partir de suas lacunas, de suas imperfeições, da imprecisão de seus conhecimentos.

A lição do ignorante é aceitar sua aventura intelectual, e a função do *mestre ignorante* é promover condições da criatividade, inculta e reprimida, se

manifestar despididamente, sem fazer das marcas de sua precariedade um fardo ou justificativa para estigmas. É não permitir que uma racionalidade cognitivo-instrumental se imponha sobre outras formas de inteligência e experiência, como a estético-expressiva e a racionalidade prático-moral. Essa proposta, tão inovadora quanto subversiva, resgatada por Rancière para *provocar possíveis* para a atual reflexão pedagógica, apresenta uma crítica ampla e acusa a necessidade de substituir procedimentos didáticos, tornando a escola um espaço de inclusão social. Desvencilhar o não saber da incompetência pressupõe reconhecer que a “ciência será mais eficaz se assumir a incerteza: se for mais aberta à pluralidade de opiniões no seu seio e menos arrogante em relação ao saber-testemunho dos cidadãos que sofrem na pele as consequências da sua imprevisão” (SANTOS, 2014, p. 290). Desmitificar a ciência, tornada tanto divina quanto mágica, e assumir a empreitada de buscar as respostas que não serão encontradas necessariamente através da repetição exaustiva. Treinar o olhar para o pessoal e singular, o descontínuo e a variação. Relativizar o estigma atrelado ao *não saber* e romper com a lógica que faz da competência “um poderoso elemento ideológico para justificar (ocultando) o exercício da dominação” (CHAUÍ, 2014, p. 113). Longe do controle no processo de trabalho, o mestre ignorante e o seu aluno sabem que “quem busca sempre encontra. Não encontra necessariamente aquilo que buscava, menos ainda aquilo que *é preciso encontrar*. Mas encontra alguma coisa nova, a relacionar à *coisa* que já conhece” (RANCIÈRE, 2013, p. 57). Consta que Jacotot estava tão convencido dos pressupostos formulados a partir da experiência do Ensino Universal que passou, inclusive, a *só* ensinar aquilo que não sabia. Passou a dar aulas de piano, pintura, etc.

A proposta de Jacotot consiste em uma reorientação completa das formas da sociedade se perceber e se planejar, investindo mais na formação do *homem razoável* do que na idealização da razão instrumental. Contudo, a possibilidade de que sua contribuição possa oferecer uma reversão dos procedimentos institucionalizados é improvável, pois nessa experiência pioneira do *não saber*, que o toma como condição de encontro entre iguais, a proposta desconcertante do *mestre ignorante* “não só não oferece os esquemas explicativos usuais, mas, sobretudo deixa sem método o ensinar, o aprender” (KOHAN, 2007, p.40). Trata-se, portanto, de uma proposta tão inovadora quanto subversiva. Ao longo do livro de Rancière o que se percebe é que uma série de pessoas genuinamente

envolvidas com as questões e debates em torno do saber e do ensino buscaram conhecer o trabalho de Jacotot, inclusive algumas instituições que desempenhavam certa função de fiscalização o fizeram. É emblemático notar que os casos apresentados sempre iniciavam-se com uma constatação positiva em torno dos resultados e processos, mas que, porém, falharam em *comunicar*, dar visibilidade enunciativa às possibilidades do Ensino Universal. Talvez por excluir de seu processo a explicação e a uniformização, a abordagem de Jacotot não foi avaliada em suas principais vantagens. Com a radicalidade de sua proposta, esse método dificilmente seria acolhido pelas instituições oficiais. Mas residem na sua prática, assim como na retomada de sua obra proposta por Rancière, um elogio da condição amadora que articula sua provocação ao *status quo* da especialização competente através do projeto emancipatório de fomentar, em cada um, o desejo de “não se contentar em ser homem de um ofício, mas pretender fazer de todo trabalho um meio de expressão” (RANCIÈRE, 2013, p. 104).

*

O SABER QUE SABE NÃO SABER

“parece-me que Freud tentou, pelo menos durante boa parte de sua vida, não se tornar um profissional da psicanálise. Depois tudo acabou caindo na institucionalização e nos sistemas redutores” [239]

Guattari, Félix

Ao longo da modernidade, o caso mais célebre e emblemático dessa força amadora atrelada ao campo dos saberes se manifestou na inovadora e impactante obra freudiana. A ressonância de suas proposições tanto atravessa movimentos e obras fundamentais das artes no século XX quanto demarca um campo de discursividade fundador de prática muito singular e que influencia outros domínios do saber moderno justamente pela força desestabilizadora que exerce no pensamento da modernidade. Ainda, é muito significativa a intensidade com que

se deu a assimilação de um número expressivo de conceitos psicanalíticos no cotidiano das culturas do Ocidente³⁵.

Apesar de representar um consistente indicador do desgaste então em andamento no cientificismo moderno, tal adesão à pertinência de suas propostas não significa que as mesmas foram aceitas sem resistência, desconfiança ou incômodo. Ainda mais se for considerada a intensa mobilização de tabus como a premissa da sexualidade infantil e o desejo parricida articulado na construção do *complexo de Édipo* provocado por suas bases teóricas. A ideia de que tudo aquilo que o homem vivencia na esfera imaginária ultrapassa as fronteiras e redomas da experiência consciente de seu pensamento é subversiva o bastante ao espírito moderno para Freud afirmar que sua obra inaugurava uma nova *ferida narcísica*³⁶ na história da humanidade. Pois não é apenas o caso do discurso psicanalítico estabelecer uma crítica sistemática aos esforços então vigentes na psicologia e psiquiatria. Há no cerne de sua proposta um ataque frontal ao paradigma teórico da modernidade, cujos limites investigativos assentavam-se na tradição filosófica iniciada por Descartes no século XVII.

A abrangência da vida psíquica afirmada por Freud ultrapassa em muito as ênfases nos registros da consciência e do sujeito – ao invés do “penso, logo existo”, o pai da psicanálise propunha investigar o funcionamento do aparelho psíquico justamente *onde*³⁷ o homem não pensa, onde registros da memória se intercalam com percepções dos sentidos, numa espécie de trabalho da máquina do pensamento que funciona, independente da consciência. Essa revolucionária concepção acerca do psiquismo foi representada através da famosa imagem do *iceberg* cuja ponta, visível, representa nossa consciência, enquanto a parte submersa, oculta, mas muito mais extensa e de maior alcance, é a parcela inconsciente de nossa mente. Para Freud, seus contemporâneos apresentavam uma

³⁵ Refiro-me a conceitos como inconsciente (o grande coeficiente universal das abordagens analíticas), recalque, complexo, histeria, narcisismo, masoquismo e sadismo, entre outros cujo alcance reverbera para além dos meios especializados.

³⁶ Para o pai da psicanálise, os outros responsáveis pelas feridas narcísicas do Ocidente foram Copérnico e Darwin.

³⁷ O entendimento da noção de inconsciente ao longo da obra freudiana viria ser deslocado do *espaço* do não saber recalcado para o de uma *qualidade* do afeto. Mas nesse primeiro momento, a premissa que resume proposta desse novo campo discursivo e prático poderia ser resumida em *existo onde não penso*.

leitura limitada em torno dos processos mentais e do psiquismo³⁸. A audácia da intervenção teórica que a psicanálise representou no ambiente intelectual da época foi justamente afirmar que conduzia a formulação de uma *psicologia científica* ao mesmo tempo em que acusava não haver recursos na ciência de seu tempo para *explicar* tamanha complexidade inerente ao fenômeno humano. Entendo que essa inflexão dos saberes em aceitar a procedência de uma incapacidade de *explicação* e abrir-se às contribuições de variadas formas de *incertezas expressivas* representa uma importante marca de tendências modernas que venho pensando em termos de amadorismos.

Para que fossem possíveis os anseios de aceitação e reconhecimento da recém-nascida *práxis* por parte da comunidade científica de seu tempo, o conceito de *metapsicologia* desempenhou uma função decisiva e que reitera as inclinações e repertórios amadores no campo de relações psicanalíticas. Demarcando imediatamente sua distância em relação à psicologia de seu tempo, esse neologismo condensa as pretensões teóricas da psicanálise (ir além das contribuições e interesses até então apresentados pela psicologia) ao mesmo tempo em que se apresenta enquanto um *esboço*, uma *carta de intenções*.

Em torno do termo metapsicologia, forjado já nas primeiras obras freudianas, há uma explicitação do amadorismo do discurso psicanalítico sob a forma de um *não saber assumido*. Como assinala Birman (2009), “a metapsicologia pretendia enunciar as *hipóteses teóricas* sobre as quais poderia se *fundamentar* a psicanálise”³⁹ (BIRMAN, 2009, p. 28-29). A ênfase na progressiva construção teórica erigida no tom do *por vir*, chama a atenção para as escalas processuais e inacabadas de um campo discursivo que se enuncia exigindo o status da cientificidade sem, no entanto, apresentar uma sólida base fundamentada empiricamente. A esse respeito, comentando a importância do conceito de metapsicologia, continua Birman: “O que fica patente aqui é que a palavra metapsicologia remete ao conjunto de procedimentos teóricos e metodológicos que Freud começara a conceber para construir a sua leitura do psiquismo” (BIRMAN, 2009, p. 28).

³⁸ O pai da psicanálise chega a ironizar tentativas como o behaviorismo dos anos 30, por exemplo, que buscavam realizar uma leitura *objetiva* dos comportamentos, o que resultava em uma contribuição muito limitada e superficial.

³⁹ Grifos do autor.

Ao mesmo tempo que *experto*, o argumento freudiano é justificável pelos termos e precedentes da própria tradição em que se inseria provocativamente. Comprometido em sustentar a todo custo a cientificidade da *práxis* que propunha, Freud assinala que não é razoável exigir da psicanálise, no que concerne à sua pretensão teórica, nada diferente daquilo que correspondeu à história dos demais discursos científicos. Pela sua perspectiva, a psicanálise deveria ter exatamente o mesmo tratamento e a mesma consideração, enfim, reservados às demais ciências. As ciências bem estabelecidas e consagradas não surgiram conceitualmente prontas, pelo contrário, todas demoraram bastante até fixarem devidamente seus conceitos fundamentais e seus procedimentos metodológicos. Somente a convivência com a dúvida e perplexidade frente o desconhecimento (estes permearam o desenvolvimento de todas as ciências que puderam chegar a um estágio cristalização, estabelecimento e reconhecimento de seus conceitos) poderiam levar à ultrapassagem dos mesmos. É assim que Freud defende a legitimidade da constituição de uma disciplina tão afinada a uma espécie absurda de saber – quase um *saber não saber* – sob a condição da continuidade de uma investigação expansiva que, apesar de *incerta e ignorante*, articula seus achados e engenhosidades tecendo *incertezas expressivas*⁴⁰.

Portanto, é compreensível que Foucault tenha alocado o saber psicanalítico junto com os demais surgidos no século XIX sob o signo das *contraciências*. Tais racionalizações da episteme moderna intensificaram processos múltiplos de problematização que ressignificaram e expandiram as demandas em torno dos saberes no pensamento ocidental, originando campos de atuação muito singulares. No caso da psicanálise, a prática que surge dessas teorizações consiste em uma inovadora atualização do repertório e das estratégias dos modos amadores de investigação. A contradição aparente de quem, mesmo assumindo a posição de sujeito do saber está muito à vontade para dizer que não sabe (o que quer que seja) deve ser considerado como consequência saudável e necessária da ambivalência estratégica que garante sua flexibilidade crítica. Não é que o profissional não

⁴⁰ Apesar da condição subversiva do discurso psicanalítico frente o *status quo* da racionalidade moderna, o desejo de alcançar credibilidade e aprovação em torno de seus pressupostos fez com que a psicanálise estabelecesse uma relação ambivalente com as instâncias legitimadoras do mundo acadêmico. Há, claramente, momentos de adequação por parte da teoria freudiana ao cientificismo da época. Derrida em *Mal de arquivo* trata assim a metáfora da “arqueologia”, para mostrar, em seguida, que há, no próprio raciocínio psicanalítico, instrumentos – como os que são indicados neste subcapítulo – de refutação desses deslizes positivistas.

saiba ou não tenha o que manifestar a respeito de determinada questão que se apresenta no processo terapêutico, mas a premissa psicanalítica afirma que o profissional deve respeitar a complexidade dos processos e permitir que se encaminhem os ritmos de enunciação do analisando. Para que o paciente possa, no tempo que lhe couber, por si mesmo, estabelecer as relações e nexos significativos de forma que pareça, até mesmo, que o fez sozinho. O psicanalista não hesita em esclarecer que não está atuando para ter *respostas* ou *explicações*, não é ele quem deve saber. É um profissional que devolve perguntas quando dele se pedem respostas, não aconselha, e até mesmo, não raro, mais *provoca* e *mostra* o sentido de suas percepções através de reações gestuais ou ênfases de entonação sem propriamente apontar o significado. Ele *facilita* a emergência de elementos latentes no aparelho psíquico do interlocutor. Também aqui, assim como com o *mestre ignorante*, trata-se de acompanhar aquele que se consulta e, ao assumir a ignorância e desconhecimento de uma *explicação* para as questões trazidas, emancipar o analisando que deve *inventar os próprios dizeres de si*. A importância desse método está na continuidade sustentada de uma *investigação de si mesmo e do mundo ao redor* através de um *não saber generoso*, pois empático, paciente, sustentadamente presente e assumidamente ignorante. Inundando de afetos o campo do empirismo (que pressuporia a neutralidade do pesquisador), a *práxis* psicanalítica investiga conteúdos que não são mensuráveis pelos procedimentos do método e, portanto, enquanto *saber absurdo*, simplesmente *entra de penetra* (pela porta da frente) na comunidade científica.

As *imprecisões* no estatuto científico do projeto freudiano residem, também, no fato da construção de seus conceitos ser forjada na interlocução entre a prática clínica e a utilização de tramas e acervos literários, como evidenciam conceitos como o *Complexo de Édipo* e o *Masoquismo* (termo já utilizado pela psiquiatria de sua época, mas cuja repaginação e até mesmo ilustração feita por Freud recorreu à obra do escritor Sacher-Masoch). O discurso psicanalítico é um ilustre exemplo da existência de certa mutualidade condensada no âmbito das produções discursivas que aponta para a “carga ficcional de toda teoria, bem como para o componente teórico que se encontra na obra de invenção” (SOUZA, 2012, p. 104). O avanço das descobertas freudianas tem relação direta, também, com a ficcionalização das histórias e questões de certos pacientes seus. A transmissão da técnica psicanalítica, tão alheia aos anseios metódicos da

racionalidade científica, procedia, além da promoção de colóquios, encontros e seminários, através da discussão em torno de casos escolhidos pelo círculo psicanalítico para expor dificuldades e indecisões encontradas na prática clínica. Com o intuito de preservar a privacidade de seus clientes, Freud *adaptava* os casos de forma que sua publicação pudesse cumprir suas finalidades. Através de uma base comum com a *versão original*, apresentava questões que se impunham na *práxis* clínica e exigiam discussão, fundamentação e transmissão teórica do saber psicanalítico.

A proximidade estabelecida na obra freudiana entre enunciação teórica e ficcional sempre representou uma clara ameaça à precisão e ao rigor conceitual forjado pelo método científico na modernidade. Apesar de hoje serem mais evidentes as limitações do discurso positivista, na época, as reivindicações do campo psicanalítico estabeleciam uma situação paradoxal que gerava muita tensão para suas pretensões de institucionalização entre os demais saberes da cultura ocidental. Um outro indício dessa predileção por instrumentos forjados na incerteza pode ser encontrado em uma técnica como a *construção*, que já era utilizada nos primórdios da clínica psicanalítica e em torno da qual sempre se reiterou que a eficácia de sua aplicação não podia ser garantida⁴¹. Este conceito é muito importante para minha intenção de apontar, na tônica do amadorismo, a proximidade não apenas com a teoria psicanalítica mas também com sua prática clínica.

Ao contrário da ficcionalização dos relatos entre *clínico e cliente*, a *construção* é uma fabulação que, considera elementos recolhidos nos relatos, mas para propor uma narrativa em torno daquilo que não foi dito. Enquanto dispositivo técnico, a construção representa uma flexibilização da proposta inicial freudiana, agora não mais dependente de formular a rememoração de algo experimentado

⁴¹ A conceitualização tardia dessa prática (notoriamente desprestigiada pelos estudos lacanianos sobre teoria da técnica psicanalítica.) que acompanhou Freud desde o início de sua experiência clínica se deve, por um lado, às evidentes limitações que o mesmo encontrou para recuperar “a cena originária” do recalque. Mas há, também, uma necessidade pragmática para que em um de seus últimos livros Freud dedicasse atenção especial a ela. A necessidade de defender-se de críticas recorrentes de que o psicanalista estaria “sempre com a razão contra o pobre e desamparado infeliz que estamos analisando, não importando como ele reaja ao que lhe apresentamos” (FREUD, 1937, p. 291). A pertinência de tal crítica ao uso sistemático da noção de resistência como um coringa que acobertou necessárias autocríticas tanto da teoria quanto da prática psicanalítica se evidencia na permanência dessa constatação na obra de importantes pensadores nas décadas seguintes, como é o caso de Michel Foucault, Félix Guattari, Gilles Deleuze, entre outros.

antes até do analisando adquirir o uso da linguagem, apta a condensar impasses e questões sintetizadoras e agudas em uma narrativa cujo arranjo interno favorecesse um entendimento *sináptico*, um *insight* revelador. A construção não é uma interpretação⁴². Enquanto a interpretação trabalha um aspecto específico ou isolado, um material que é pontualmente comentado – qual um sonho ou ato falho – o conteúdo apresentado na construção é diferente daqueles rememorados pelo paciente. No caso desta, trata-se de construir uma micronarrativa que, deslocando a intensidade pulsional e contornando mecanismos de censura, reverbera e ilustra os modos do sujeito ser como ele é – o faz, contudo, sem *explicar* evidências despercebidas ou processar conteúdos que não emergem nos enunciados e permanecem apenas como o sentido não dito – como o faz a interpretação. A construção não compartilha com esta a forma com que, ativa e explicitamente, o analista aponta questões e levanta clivagens ao redor do núcleo recalcado. O psicanalista não está *explicando* ou *revelando* as forças em andamento – antes, da forma mais natural possível, insere em algum momento de sua fala uma história composta a partir de elementos recolhidos no caso e que mantém pontos de contato com aquilo que o profissional entende ser decisivo nas questões apresentadas pelo seu paciente. As proximidades devem ser significativas, isto é, a narrativa construída não se trata de uma cena verdadeira, mas traz em sua lógica interna a demonstração de uma verdade que opera na vida do paciente, de forma que pudesse, se fosse o caso, ser reconhecida em sua autenticidade enquanto possível versão alternativa das suas questões pelo ângulo de relações analisado na terapia.

Portanto, a construção é um dispositivo que abre mão das *verdades do relato*, e não projeta seus efeitos através das *certezas das técnicas de método*. Como uma ilustração do que chama de modos amadores em tais práticas que valorizam o uso de incertezas expressivas, as *construções* criadas pelo analista raramente “*deixarão de ser ambíguas, e não dão oportunidade para um julgamento final. Só o curso ulterior da análise nos capacita a decidir se nossas construções são corretas ou inúteis*” (FREUD, 1937, p. 283). A analogia entre a

⁴² Mas sendo a construção viabilizada pelo conjunto de elementos recolhidos ao longo do processo terapêutico, a interpretação é um recurso decisivo no inventário de conteúdos capazes de oferecer ao psicanalista condições de desenvolver uma construção.

prática psicanalítica e a atividade amadora reitera a ênfase de que não é pela explicação que se transmite um saber ou se recupera uma perda. Assim como nas aulas do *mestre ignorante*, o psicanalista serve-se da experiência pessoal – a sua própria e a do analisando – para desenvolver um processo revelador e emancipador. Por comunicar uma síntese de maior alcance e proximidade com o núcleo recalcado, em termos de produção de sentido, a *construção* pode vir a ter em seus efeitos terapêuticos ressonâncias mais profundas do que a explicação reveladora dos subtextos no relato do paciente do que as advindas com a interpretação.

O conjunto de questões aqui apresentadas reitera o entendimento de que a psicanálise consiste em uma prática desenvolvida sob bases amadoras. Assim como aponta que nela se manifesta uma aposta na condição do amadorismo e em sua capacidade de oferecer recursos e táticas, até então, completamente inesperados e em torno de questões onde o cálculo e o controle não são bem sucedidos. A mesma influência mencionada no parágrafo de abertura do presente subcapítulo assinala o quão importante é a envergadura do desvio provocado por ela a favor da condição amadora.

*

MODERNIDADE – COLONIALIDADE EM CRISE

A mesma *civilização* que se espalhou de forma acelerada com os ruídos e vapores do mundo industrial é a que se lança no projeto de expansão de divisas e riquezas pela colonização de povos *atrasados*. Obviamente, os *peritos notórios* desempenham função decisiva na empreitada colonizadora dessas terras bárbaras. A razão eurocêntrica finca raízes profundas campo das ideias e na subjetividade dos povos colonizados de tal forma que pode-se dizer que o positivismo latino-americano, “mais que um método científico, foi um ideologia, uma crença. Sua influência no desenvolvimento da ciência em nossos países foi muitíssimo menor que seu domínio sobre as mentes e as sensibilidades dos grupos intelectuais” (PAZ, 2013, p.95).

As relações conflituosas entre os países dominados e a cultura estrangeira produzem versões muito diferentes a cerca de seus encontros e histórias. De uns

tempos para cá ampliou-se o número de narrativas implicadas em contar a história recente por um outro ponto de vista que não o das culturas hegemônicas, mas o das periféricas; conferindo protagonismo aos perdedores e, portanto, revertendo tramas narrativas, tais contribuições, evidenciadas pelos Estudos Culturais – notoriamente mais um desses *contragolpes* à perspectiva dominante da modernidade formulado no âmbito das produções discursivas – explicitam um campo de discursividades que denotam que o ocidente terá que lidar por muito tempo com efeitos e reflexos de sua jornada colonizadora⁴³. A atual pluralidade de enfoques e a prática interdisciplinar também são, de certa forma, tributários a tais esforços e de seus desdobramentos ao longo do século passado.

Esses posicionamentos, porém, não estão restritos a efeitos sincronizados com o declínio de uma concepção linear dos processos culturais e do próprio entendimento por ela fundamentado acerca da modernidade. Nessas experiências às margens do centro dominante, inscritos no testemunho dos descompassos entre a euforia com a modernização e a realidade experimentada em seu cotidiano, antecipou-se, nas culturas americanas, a construção de uma lente crítica aos modelos vigentes. Tal energia crítica foi requisitada no rompimento com os parâmetros modernos manifestos tanto na linguagem das artes quanto no estabelecimento de novos paradigmas nas ciências sociais.

Investidos na modernidade sem desconsiderar as truculências cometidas na corrida do progresso, intelectuais latino-americanos lidavam diretamente com questões de dependência cultural enquanto buscavam contribuir para a construção

⁴³ Acompanhando essa empreitada colonizadora, pode-se dizer, usando as palavras de Boaventura dos Santos, que “a modernidade ocidental foi simultaneamente um processo europeu, dotado de mecanismos poderosos, como a liberdade, igualdade, secularização, inovação científica, direito internacional e progresso; e um processo extraeuropeu, dotado de mecanismos não menos poderosos, como o colonialismo, racismo, genocídio, escravatura, destruição cultural, impunidade, não ética da guerra. Um não existiria sem o outro”. Deste se “naturalizou um sistema de poder, até hoje em vigor, que, sem contradição aparente, afirma a liberdade e a igualdade e pratica a opressão e a desigualdade” (SANTOS, 2014, p. 230). Lendo a contrapelo o racionalismo da tradição metropolitana, a perspectiva pós-colonialista revê e desloca o instrumental e a lógica dominantes no pensamento ocidental ao desenvolver perspectivas críticas e assinalar *outras modernidades* forjadas nas culturas periféricas sem atender ao calendário dos grandes centros. Nomes como Jesús Martín-Barbero, Frederic Jameson, Stuart Hall, Beatriz Sarlo, Arjun Appadurai, entre outros, denotam a percepção compartilhada acerca do recorte arbitrário e tendencioso organizado pela historiografia dominante que desconsiderou pertinências e processos do pensamento nas sociedades marginalizadas. Relativizando o valor dos modelos dominantes e fazendo destes ponto de partida para uma nova trama de continuidades e rupturas culturais, às margens da grande cultura ocidental, estes e outros autores negam a resignação que as intenções hegemônicas buscavam imputar-lhes e inserem-se na batalha narrativa de sua história e daquilo que nela fala da experiência comum.

de uma identidade nacional. O caso da experiência brasileira é celebrado dentro desse ângulo de perspectivas. Nosso modernismo aglutinou funções de renovação estética, ajustando o passo com as vanguardas europeias, e investiu na criação e de traços particulares que pudessem nos distinguir e nos representar no *encontro com as nações*. Sem adentrar as especificidades de conceitos muito discutidos pela crítica brasileira, como é o caso da *antropofagia cultural* e da *traição da memória*, essa tradição inaugurada pela geração modernista apresenta uma *crença* no caráter positivo da tradução realizada pelo povo dos trópicos que interessa, em especial, à presente reflexão. A devoração e o esquecimento mediando o encontro com outras culturas, *lei do antropófago*, forja uma tecnologia tropical de transformar-se pela diferença. A percepção de que as singularidades da cultura brasileira se enriquecem no processo de incorporação do conteúdo alheio supõe a assimilação e reelaboração das referências culturais híbridas demandam um olhar perspicaz e desarmado e uma atitude experimental. A *antropofagia* condensa as expectativas e intensidades do hibridismo e da tradução que a cultura brasileira opera. Trata-se de uma tecnologia filosófica, inclusive, uma espécie singular de saber.

O peculiar nas propostas dos modernistas é sua percepção positiva da precariedade, 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, p.29). Na cultura brasileira, por essa perspectiva, a incorporação deixa de ser *falsificação* de uma cultura atrasada e desprovida de *originalidade*⁴⁴, e também “deixa de ser erro para se apresentar como desvio e transgressão ao modelo imposto” (SANTIAGO, 2008, p. 29)⁴⁵. Essa é a consequência saudável e potente do que Oswald prega como “contribuição milionária de todos os erros” (ANDRADE, 2011, p. 61), e também do que Mário identifica como *sabença*.

⁴⁴ E não é justamente a originalidade o valor mais enaltecido em nossa cultura pelas opiniões estrangeiras?

⁴⁵ Como assinala Silviano: “a riqueza e o interesse da literatura não vem tanto de uma *originalidade do modelo*, do arcabouço abstrato ou dramático do romance ou do poema, mas da *transgressão* que se cria a partir de um *novo* uso do modelo pedido de empréstimo à cultura dominante. Assim, a obra de arte organiza-se a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira por parte do artista que surpreende o *original* em suas limitações, desarticula-o e rearticula-o consoante sua visão segunda e meditada da temática apresentada em primeira mão na metrópole”. (SANTIAGO, 2000, p. 56).

Entre o antiacademicismo e a valorização da cultura popular para composição de obras sofisticadas⁴⁶, os modernistas lutaram contra a permanência de padrões de representação *passadistas* que tendiam a cristalizar uma normatividade estética. Lançaram mão da valorização de modos e atitudes amadores para realizar sua forte crítica ao *lado doutor* e sua *consciência enlatada*. Por um lado, interessavam-se em “puxar conversa com gente chamada baixa e ignorante”⁴⁷. Por outro, valorizavam modos e atitudes amadores como estratégia para “explodir o bom gosto, pois ele faz sentido apenas para quem supõe que a arte se reduz ao mero agrado sensorial” (DUARTE, 2014, p. 128). Os modernistas desejavam “apreciar uma estética mais curiosa que classicamente bela” (DUARTE, 2014, p. 112).

A reiterada “confiança no aspecto positivo e alegre da transculturação (SOUZA, 2007, p.51) é a mesma que vem se desdobrar em otimismo com a capacidade de nossa cultura de “converter os próprios entraves traumáticos da formação brasileira em fermento libertador” (WISNIK, 2008, p. 415). O resultado da hibridização, com o deslocamento dos modelos hegemônicos, que se pode considerar como *culturas recém-nascidas* – pois pertencentes ao *novo mundo* – demonstra capacidade de contestar e encontrar novas respostas para questões despertadas por condições de um mundo diferente, e que não devem ser lidas pela chave do exótico, arcaico ou condenado ao espectro das fontes por ser supostamente sem originalidade.

Portanto, articulado nas artes, no registro da vida vivida e ressoando na obra e biografia de importantes intérpretes dessas culturas, a ideia de amadorismo torna-se uma possível chave conceitual a condensar tanto o desprestígio pelo qual a periferia tende a ser mirada aos olhos dos grandes centros, quanto a potencia das culturas periféricas no deslocamento das referências impostas e na criação de amostras singulares no campo da cultura no século passado.

O *jeitinho* brasileiro é provavelmente uma das principais representações tanto do elemento amador em nossa cultura quanto da ambivalência que as formas

⁴⁶ Procedia-se experimentalmente para absorver o caldo popular e convertê-lo em *biscoito fino* – ironicamente, apesar de, frente ao grande desejo de *comunicar* e ter implicações sociais, os tratamentos de vanguarda desses materiais não terem conseguido ser “massivamente” populares, não é inadequado assinalar que os investimentos da grande acuidade crítica com que essa geração pensou o Brasil (imaginou a comunidade) alcançaram tais objetivos com a música popular algumas décadas depois, como é o caso da bossa-nova, lustroso pau-brasil exportado.

⁴⁷ Cf. SANTIAGO, 2006, p. 98.

de manifestações desse traço se fazem presentes. Por um lado, condensa todas as evidências constatadas na experiência cotidiana do quão inventivo e *jeitoso* é o povo brasileiro. Nesse caso, está celebrado enquanto tecnologia tropical em nossa cultura. Por outro lado, o *jeitinho* brasileiro é índice também de uma série de inadequações da conduta, arraigadas na esfera do comportamento, atitudes reveladoras de uma malandragem daninha, uma esperteza pejorativa que é tanto ética quanto moralmente condenável.

Um interessante desdobramento dessa ideia do *jeitinho brasileiro* é a *gambiarra*. Por mais que em geral seja mais utilizado em contexto pejorativo, esse termo acompanha inventividade prática aplicada no cotidiano. Apesar de, em geral, estar atrelada a práticas necessárias em circunstâncias de flagrante precariedade material e/ou educacional, a *gambiarra* surge também como um *vício de conduta*⁴⁸ que manifestam-se em todas as áreas e estratos da sociedade brasileira.

Na série de fotografias realizadas por Cao Guimarães tematizando a ideia de *gambiarra* é possível encontrar exemplos dessa *tecnologia improvável* pela qual a falta de opções fermenta e atíça soluções surpreendentes e que são desenvolvidas demonstrando grande engenho. Esse tipo de tecnologia é, em grande parte, estrangeira ao branco europeu. Imbuídos do que Nelson Rodrigues chamou de *complexo de vira-lata*, muitos brasileiros pensam essas questões por uma chave exclusivamente negativa e que reserva para o Brasil uma condição de inferioridade. O mesmo não se pode dizer do europeu, que entre elogiar e comentar ambigualmente, alterna-se entre a idealização romântica do exotismo tropical e o descrédito a uma cultura que mantém-se *a parte* do mundo civilizado e, portanto, apesar de modernizado, persiste selvagem.

Tendo absorvido o *jeitinho* em diversos aspectos de sua vida, o brasileiro apresentaria 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):

⁴⁸ O termo chegou a ser apresentado por Wisnik como uma “verdadeira entidade metafísica” do carioca.

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

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), que a faz ser acolhida até mesmo em searas 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*.

Consta que assim que o sucesso veio para Dorival Caymmi⁴⁹, o baiano quis se aprofundar no estudo do instrumento, mas foi impedido, temiam que ele perdesse aquele jeito, o olhar especial⁵⁰ que lhe permitia fazer canções. Essa crença no caráter positivo de uma precariedade em prol da expressão de uma qualidade pessoal é também a manifestação de uma desconfiança latente em nossa cultura para com as formas de aquisição de conhecimento que independem da experiência pessoal. O caso Caymmi ilustra modelos de transmissão do saber próximos ao amadorismo. Estão também nas biografias de Cartola, Noel Rosa, e outros. Caetano Veloso como produtor de si mesmo. O senso comum brasileiro ensina a confiar mais na inteligência prática, como precaução contra possíveis *armadilhas da técnica* e os *engessamentos* do método.

O *cancioneiro* no Brasil não costuma ser alguém aproximado ao especialista. Nossos grandes compositores são, em geral, autodidatas, iniciados na

⁴⁹ 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.

⁵⁰ Para Dorival, 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”.

misteriosa alquimia do entrelaçamento entre som e sentido muito mais pela força da entoação e da oralidade do que pela geometria de intervalos e desenhos melódicos. Como assinala Luiz Tatit⁵¹, os compositores demonstram “pendor para mesclar fatos de diferentes universos de experiência num único discurso: a canção” e “misturam um pouco de tudo. Entediam-se com o aprimoramento técnico e com as especializações” (TATIT, 2007, p. 99).

Trata-se, em parte, de certa *ligeireza* talentosa que se observa, e também certa negligência frente aos conhecimentos técnicos e suas promessas de perfeição. 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 canções”⁵². A música popular consiste em um vasto campo para desdobramentos da reflexão em torno da condição amadora, de sua valorização em nossa cultura bem como da singularidade política do amador. Na obra de certos artistas, a canção não apenas buscou *dizer*, mas, também, *interferir*, *apreciar* e *compartilhar*.

⁵¹ 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.

⁵² Ibid., p. 100.

IIIº CAPÍTULO

ESPECTROS ARGUMENTATIVOS

A circulação ampla de saberes produzidos fora das ênfases tradicionais da especialização incomodou críticos evidentemente ameaçados pelo surgimento de teorias descentralizadoras e de critérios plurais de avaliação dos produtos culturais. Os agentes do mundo cultural, que se sentiram ameaçados com o funcionamento atual da atividade teórico-crítica, passaram a diagnosticá-la como resultado da má gestão de amadores, responsabilizando-os pelo que pareceu-lhes conveniente chamar de crise de referências. Não é difícil perceber que para um certo automatismo crítico o histórico de realizações mal feitas e precárias do amador faz deste um alvo muito conveniente para os que hoje acusam o predomínio da falta de rigor no exercício teórico-crítico. O ataque ao prestígio das construções convencionalmente sistemáticas e cientificistas mobiliza resistências, nostalgias e certo impulso desesperado por retomar um rigor idealizado da teoria. Nessa circunstância, não chegaram a reconhecer que os modelos então celebrados pela comunidade científica fracassaram em negociar com os evidentes limites de seus procedimentos e modos investigativos sem recorrer a enunciados totalizantes.

Essa mobilização de enfoques tendenciosos e nostálgicos também se manifesta nas linguagens da crítica de arte e na atribuição de valor ao produto artístico-cultural. Argumentos que durante muito tempo representaram uma consistente defesa da supremacia de uma ideia de cultura – composta por tradição erudita, selecionada e discutida pelas propostas da elite vanguardista – vêm sendo insistentemente questionados por diferentes perspectivas de pensamento. Sem disfarçar suas bases preconceituosas apegadas a uma noção elitista de arte e cultura, os defensores da supremacia da cultura no sentido convencional, veem suas convicções serem amplamente desestabilizadas pela constatação das evidentes contaminações e até indiscernibilidade entre os repertórios massivos, vernaculares e eruditos. Continuam tentando lidar com o “esgarçamento do cânone moderno” (CARDOSO, SOUZA, 2014, p. 229) através de um esforço

redobrado de *conservação* que desqualifica novas tendências estéticas⁵³, apoiado no discurso do declínio e da decadência.

No caso de análises como as de Andrew Keen – desenvolvidas não ao final do século passado, em pleno calor do debate cultural, mas nas primeiras décadas do século XXI, quando aquele já se percebia ultrapassado, uma vez que já se tinham instituído os abalos nas cadeias de produção das indústrias culturais a partir das práticas atreladas à internet –, o tom saudosista ao se engajar na defesa de valores culturais institucionalizados anda, em geral, ao lado de conivências com os interesses de grandes empresas. Muito apegados aos circuitos comunicativos da alta modernidade, alguns críticos mantêm-se insensíveis à abertura democrática que permite a qualquer um, com algum acesso às facilidades tecnológicas, utilizar múltiplas informações culturais e fazer circular o resultado de seu pensamento e inventividade. Sem conseguir despir-se de preconceitos, retomam uma discussão anacrônica, lançando mão de argumentos que mais parecem espectros vindo assombrar o tempo presente. A ênfase de tais alertas acaba por desconsiderar a vitalidade da cena cultural contemporânea na sua potente diversidade de nichos e hibridismos, e também na abertura à participação ampla do público. Silenciam, portanto, sobre os processos multifacetados em andamento e ignoram a polifonia de vetores culturais onde se fortalece a atividade amadora.

Aliando, portanto, as turbulências enfrentadas por influentes cadeias de produção da indústria cultural e comunicativa diante do alegado furor expressivo da atualidade (e enfatizando o que para muitos constitui uma dinâmica irresponsável com que atualmente se naturaliza uma relação anárquica com o acervo cultural⁵⁴), autores como Keen formulam seus discursos do declínio profetizando o nascimento de um mundo que teria aberto mão da excelência para acolher o que considera produtos culturais de baixa qualidade. “Diga adeus aos especialistas e guardiões da cultura de hoje” (KEEN, 2009, 14). A simplificação nos diagnósticos que se contentam em acusar a internet de estabelecer a falta de critério generalizada, convocam a figura do amador em seus termos tradicionais para encaminhar interpretações de mundo na contemporaneidade. Apoiado no

⁵³ As referidas tendências seriam melhor definidas como anestéticas por opção crítica.

⁵⁴ *Ocupar e tomar posse* parecem, de fato, ser fortes pulsões contemporâneas.

velho julgamento negativo da incompetência, Keen e escritores afins mal conseguem disfarçar que sua ênfase em fixar a estigmatização do amador (em tempos em que tal operação soa ultrapassada) atende não ao fato de que a internet seja um arquivo infinito de lixo digital compulsivamente fabricado pelo “individualismo expressivo”; o que pesa, sem dúvida, na crítica do autor é muito mais o incontrolável consumo massivo de filmes baixados até mesmo antes de entrar em cartaz, por exemplo. Não se trata da existência dos milhares de *blogs* que provavelmente terão três ou quatro leitores, mas em razão de que muitos dos chamados clássicos são assistidos *ilegalmente* em escala global – essa é a verdadeira questão envolvida na premissa de que *blogs, MySpace, YouTube e a pirataria digital estão destruindo nossa economia, cultura e valores*. Indiferente face às demandas de ingresso pleno nos circuitos do intercâmbio entre cidadãos, Keen e seus pares se apegam à defesa de interesses corporativos em nome do que apresentam como resistência heroica à presente relação anárquica com o acervo cultural.

A desorientação perante o que parece ser a impossibilidade objetiva de diferenciar hierarquicamente os produtos culturais e os operadores críticos, sincrônica à desilusão com o otimismo moderno, estabelece uma dinâmica de transição e incertezas, mas seria um “contrassenso investir contra o presente em favor de valores perdidos do passado” (SOUZA, 2012, p.135).

Sempre foi através de tensas negociações que produtos culturais híbridos afirmaram-se, e o resultado de tais embates nunca garantiu sua permanente aceitação pela revisão crítica. O enunciado valorativo-crítico é sempre discutível e atende mais à afirmação de Nietzsche acerca das palavras e versões da história terem seus significados impostos pelos *vencedores* do que propriamente a supostos critérios e valores universais que reivindicam sua inerência às práticas das ciências e às linguagens da arte.

É preciso sustentar a tensão da espera e até mesmo suportar as frustrações frente às complexidades na empreitada dos que almejam uma sistematização do instrumental crítico contemporâneo ou amostras de que as artes renovam-se e fundam as bases de seus desdobramentos. Acompanhem os arranjos e composições que nos trarão as “teorias sem disciplina” (CASTRO-GOMEZ,

MENDYETA, 1998)⁵⁵ e os hibridismos expressivos do contemporâneo antes de acusar a ampliação do acesso a repertórios e meios de produção de serem efeitos correspondentes ao suposto predomínio do mau gosto, da ignorância e da ditadura das massas (KEEN, 2009, p.14).

*

A FALÁCIA DO DECLÍNIO

Dentro de uma longa tradição de diagnóstico do declínio e da decadência, já se profetizou a morte de diversos suportes (o próprio livro), gêneros e até mesmo campos artísticos⁵⁶. Como uma versão discutível de ciclos de evolução e decadência, frequentemente esses discursos alarmistas afetam a percepção de muitos e convence-os de que é mesmo evidente o declínio que se acusa, mas, ao fim e ao cabo, a previsão não se concretiza e fica evidente o exagero tendencioso e descabido que fundamentam tal expectativa⁵⁷.

Os diagnósticos da decadência em geral acompanham mudanças e atritos decorridos de inovações tecnológicas e estabelecem ruídos, buscando inspirar resistência e rejeição, que por vezes ressoam de forma privilegiada (e favorecida) na veiculação midiática e na superfície pública. Não raro foi a partir de mudanças decorridas de inovações tecnológicas que tais diagnósticos da decadência emergiram na superfície da discussão pública. Se fosse o caso de investigar essa tradição do declínio, em geral, não seria exagero dizer que “o talento nas artes abandonou os velhos meios de buscar expressão porque os novos meios de buscar

⁵⁵ Vejamos até onde nos conduzirão os investimentos na inter, trans e até pós-disciplinaridade.

⁵⁶ Podemos encontrar curiosas ilustrações acerca disso no trabalho sobre música popular em que Idelber Avellar viu sua hipótese (de que o discurso sobre a decadência do samba começou com a “apropriação bossa-novista do samba de morro nos anos 1960”) abalada pelas evidências de que a afirmação de que já não se faz samba como antes aparece no primeiro livro escrito sobre o samba, pelo jornalista Vagalume, em 1933. O discurso de que o samba corre risco de morte tem a exata idade do samba” (AVELLAR, 2009, pgs. 134-135). Acompanhando Benjamin – “Não há períodos de declínio” (BENJAMIN, 1991, p.571) – o autor conclui que a “crença nos períodos de declínio é coextensiva à crença entorpecida no progresso” (AVELLAR, 2009, p. 133). Para Avellar, o tom apocalíptico da suposta decadência e o otimista em torno da promessa de progresso encarnam faces distintas de uma mesma moeda e que requer, por isso mesmo, uma extensa convivência.

⁵⁷ O próprio diagnóstico de Keen soa defasado dentro dessa tradição. A argumentação de que há um declínio cultural já não tem o mesmo apelo na contemporaneidade. Atualmente é a decadência da vida na Terra e o declínio da própria raça humana que dominam o campo de análise investido em tons apocalípticos – cf. DANOWSKI, Déborah, CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. 2014.

expressão porque os novos meios existentes eram mais atraentes, ou recompensadores” (HOBSBAWM, 495). Eles sempre surgem, em especial, acompanhando, por exemplo, o mesmo aparato tecnológico da modernidade que liberou a arte da função representativa (como continuar pintando paisagens após o advento da fotografia?, já diria Pollock⁵⁸), serviu de impulso para produções cujos efeitos tiveram consequências positivas para a arte e o pensamento. Também a produção das vanguardas cubista e expressionista, culminando nos experimentos abstratos, acionou um forte discurso de decadência. É o caso do “preconceito fotográfico” dos censores tal como foi denunciado pelos modernistas brasileiros. Por sua vez, no campo epistemológico, a longa rodada de debates acerca da crise do regime mimético resultou no esvaziamento do estatuto da representação.

Até mesmo o historicamente jovem campo cinematográfico, que tanto fascínio exerceu sobre a prosa do século XX, também suscitou em diferentes momentos (e atendendo a pautas distintas) diagnósticos da decadência de sua prática⁵⁹. O advento da tecnologia do vídeo, por exemplo, fez com que internamente surgissem turbulências e crises. Hesitante perante o impasse, o campo da imagem em movimento debateu-se entre a deriva e a reação, mas, por fim, há consenso de que o vídeo, mais do que banalizar a arte da filmagem lhe “trouxe novas técnicas e procedimentos, desconfigurando o cinema e sendo incorporado por ele, trazendo fôlego à grande indústria cinematográfica e ao cinema contemporâneo” (BENTES, 2013, p.133).

Muitos outros exemplos poderiam ser evocados para questionar esse discurso recorrente que rejeita novos processos de construção da imagem tomando-os como causadores da decadência da arte. No entanto, essas opiniões não se sustentam; são logo substituídas pelo entendimento de que, ao contrário, a arte se enriqueceu com tais produtos da tecnologia. Os argumentos que são inadequadamente retomados por Keen entraram em confronto com temas como o bom gosto e a valorização da cultura popular. Fica evidente que se trata de temas inscritos, desde os primórdios, no projeto da modernidade, reforçados pela

⁵⁸ HOBSBAWM, 2013, p. 281.

⁵⁹ Assim como na citada pesquisa de Idelber Avellar, é provável que o discurso de que o cinema está em decadência deve ter a mesma idade que o mesmo, tendo acompanhado a passagem do cinema mudo para o cinema falado, do *pb* para as cores, da película para o digital, etc. Uma forma de ilustrar essa questão é a quantidade de manifestos escritos ao longo do século reivindicando um cinema mais *real*, mais espontâneo e menos superficial – o *Free cinema*, *Living Cinema*, *Direct Cinema*, *Cinéma Vérité*, etc.

polêmica das vanguardas e estendendo-se além destas. A partir de tais debates deflagraram-se reviravoltas entre conhecimento, arte e práticas sociais transformando critérios avaliativos (o *mal feito*, o *não saber*) diretamente envolvidos com as práticas amadoras.

A questão do gosto, desde a modernidade, é central para a investigação em torno da circulação e campo de ação das marcas amadoras. O *bom gosto* é, inclusive, uma ideia que os modernistas atacaram sob várias frentes, em geral compartilhando a necessidade de garantir liberdade de experimentação criadora, ousada o suficiente para desconsiderar convenções, tanto quanto dotada de segurança e habilidade técnica para transformar o cânone. Pode ser abordada por muitos prismas, mas para a presente discussão interessa, em especial, acompanhar a mudança significativa que se estabelece na cultura ocidental depois que, a partir da década de 50, a sociedade norte-americana incorporou à sua cultura de elite formas do então considerado *mau gosto* antes só apreciado no campo do entretenimento.

Nos Estados Unidos da década de 50 ainda era muito marcante a distinção entre “alta” e “baixa” cultura. Fortemente influenciados por uma visão eurocêntrica da arte, grande parte dos intelectuais norte-americanos empenhavam-se em defender essa hierarquia atuando como guardiões do limiar artístico⁶⁰ (MARTEL, 2012, pgs. 161-193). Tal postura demonstra a soberania de certa tradição crítica compreensivelmente estabelecida pelo contexto da época e pela forte presença de imigrantes europeus no cenário intelectual da década de 1940. Intelectuais como Adorno, exilado nos Estados Unidos, e até mesmo (sem cair no desprezo esnobe deste) Hannah Arendt (nos movimentos em que denuncia a *crise da cultura*) estavam assustados com a ascensão da cultura de massa na sociedade americana do pós-guerra.

Ao longo da década de 1950, o que se observou foi uma atuação constante dos jornalistas e críticos que, sob orientação marxista, enfatizavam a alienação promovida pela cultura que emergia acompanhando a padronização dos objetos de consumo⁶¹. O engajamento da crítica por vezes demonstrou resistências que

⁶⁰ Claramente “tinham uma missão: fazer frente aos ‘bárbaros’ e manter a linha, a fronteira que separa o bom gosto da mediocridade, a elite das massas, o ‘high’ do ‘low’ (MARTEL, 2012, p. 176).

⁶¹ “revistas como a *Partisan Review*, bem representativas da atitude da época em relação à cultura de massa, entram em pânico, de repente, em meados da década de 1950, com a rápida ascensão da

acusavam impasses e tensões entre classes e estratos sociais⁶². Até meados da década de 1960, por exemplo, essa *intelligentsia* apresenta grande rejeição aos filmes hollywoodianos, que dificilmente recebem méritos ou resenhas positivas – o cinema é, antes de tudo, uma arte popular, um meio de massa que deve ser combatido. Também romancistas como “Steinbeck, Pearl Buck ou Hemingway (o Hemingway de *O velho e o mar*), que exploram clichês sentimentais, assim como os jornalistas das revistas *Harper’s*, *The Atlantic* e *Saturday Review*, que misturam os gêneros e defendem o ‘pop’ na imprensa de elite” (MARTEL, 2012, p. 170), sofrem ataques dos guardiões da alta cultura soberana.

Martel acusa com precisão a insuficiência deste tipo de crítica tomada pelo “pânico da cultura de massa (o grande *mass panic* da década de 1950): ele só apresenta como alternativa a volta à cultura aristocrática” (MARTEL, 2012, p. 170-171). Talvez seja por isso que, “no espaço de uma década os intelectuais nova-iorquinos abandonam a hierarquia cultural que tanto haviam venerado e abraçam a cultura de massa” (MARTEL, 2012, p. 171).

Trata-se de um momento de forte imbricação política, cultural e estética para que convergem legados das vanguardas modernistas, acompanhando a formação de um sistema cultural assentado na lógica do consumo. Assim se demarca um campo de tensões polarizadas entre as gerações, as suas escolhas e também suas expectativas de vida.

O movimento estudantil de 1968, a força de comunicação do rock e das letras de Bob Dylan, a contracultura e a problematização dos costumes reorientando a percepção dos jovens frente às opções profissionais, identitárias e existenciais disponibilizadas pelo *american dream* (ainda mais abalado pela cronificação da situação absurda envolvendo a Guerra do Vietnã), deflagram a emergência de um novo discurso, “que não parte da imprensa popular nem das

televisão (em 1954, mais de 50% dos lares americanos tem um aparelho). A “Old Left”, a velha esquerda americana, nascida no antitotalitarismo, antinazista e na época antistalinista, fica apavorada com o que vê da nova cultura americana: os artigos pré-digeridos da *Reader’s Digest*, a mediocridade cultural e o conformismo dos subúrbios materialistas, *Moby Dick* em versão condensada “podendo ser lida na metade do tempo”, a nova edição do dicionário Webster, que tenta simplificar a língua americana, as antologias e compilações de grandes textos, a música de Copland e as sinfonias clássicas transmitidas pelas estações de rádio da NBC, os livros de bolso da Penguin e o Book of the Month Club...” (MARTEL, 2012, p. 170)

⁶² “Os intelectuais nova-iorquinos não param de produzir artigos denunciando as reproduções de quadros de Van Gogh ou Whistler penduradas nos salões das classes médias, que permitem a essas famílias medíocres um ‘self-aggrandizement’” (MARTEL, 2012, p. 170).

indústrias culturais, nem mesmo da direita conservadora: ele vem dos estudantes de Harvard, dos negros do Harlem, do movimento chicano e dos hippies da Califórnia” (MARTEL, 2012, p. 171)⁶³.

O processo que decorre desse caldeirão de referências e demandas acaba por desestabilizar o prestígio que se percebia como um monopólio cultural erudito. “[O]s intelectuais negros e já também os ativistas hispânicos, indígenas e asiáticos” contribuem decisivamente para a ampliação do horizonte cultural assim como “as feministas e já também os militantes gays” (MARTEL, 2012, p. 172) resistem à dominação de valores patriarcais que configuravam uma sociedade machista.

Em um período relativamente breve o que se constata é um obstinado afastamento da matriz de exigência estética assentada em bases eurocêntricas. O entretenimento de massa passa a ser identificado como manifestação genuína da cultura norte-americana, que, por sua vez, se desvencilha de um corpo de atitudes que passam a ser identificadas como preconceituosas ou arbitrarias. Uma vez legitimado o deslocamento do foco de referência, graças a todo o potencial que lhe é inerente e até pelo nacionalismo que é notório em sua cultura, “os intelectuais americanos sacrificam a Europa no altar do fim do aristocratism” (MARTEL, 2012, 173).

O panorama que se observa na década de 1970 já é de uma evidente abertura, resultado de ações transformadoras no plano cultural, desde então muito mais diverso em termos étnicos, muito mais horizontalizado e poroso ou *aderente* ao que não é assentado em pilares da cultura WASP⁶⁴. No caso da indústria cinematográfica, “as culturas de gueto se tornaram mainstream, o sexo e a violência explícitos invadiram as telas, as cinematografias de continentes distantes ficaram mais acessíveis, o videocassete e a moda do telefilme reconfiguraram a cinefilia” (OLIVEIRA Jr., 2013, p. 45)⁶⁵.

⁶³ Assim como nas vanguardas das primeiras décadas do século XX (mas estas tinham maior ênfase na renovação estética), os investimentos desta contracultura também são dirigidos aos *passadismos* e *convencionalismos*, mas a abrangência da ansiedade juvenil do meio do século XX dirige suas confrontações para tudo o que era percebido como cerceamento a sua liberdade dentro de uma cultura instituída que despertava sua rejeição justamente por ser percebida em meio a uma condição de *inautenticidade*.

⁶⁴ White, Anglo-Saxon, Protestant.

⁶⁵ OLIVEIRA Jr. *A jukebox de Tarantino*. In *Mondo Tarantino*. Coleção Cinusp.

O mundo que se configura, passada a voga da contracultura das décadas de 60-70, tem uma relação totalmente diferente com a matriz amadora do período que o precedeu. Mas se as transformações vindas pela intensificação dos processos atrelados à cultura de massa e ao movimento de contestação jovem da metade do século XX foram decisivos para a reversão das relações do ocidente com as marcas do mal feito e do não saber, faltava, contudo, uma etapa decisiva, um ponto de virada que apontasse novas perspectivas e condições para o traço amador.

O que se generaliza com os artefatos e artifícios da Revolução Digital, passa a constituir uma base comum que instaura novas relações entre o indivíduo e a cultura, com novos modos de engajamento político, com novas formas de socialização em um mundo que também surge repleto de desafios e implicações ético-comunitárias. As demandas de um público de massa e o avanço das tecnologias da comunicação parecem ganhar efetivamente força revolucionária na medida em que afetam o prestígio secular da alta cultura, a ponto de considerá-la opressora e arbitrária. As linguagens artísticas que passam a circular, a partir da segunda metade do século XX, tomam liberdades tais com essa herança erudita a ponto de banalizar sua combinação com fragmentos da herança popular e da publicidade.

No caso dos Estados Unidos, o jovem país que no século XX se torna o grande império dentro da ordem mundial, a própria identidade do povo norte-americano veio, gradualmente, sendo construída em contraste com os traços reconhecidos no estrato europeu. A crescente identificação do povo norte-americano com a cultura de massa enquanto manifestação genuína de sua cultura alavanca os ataques a uma postura hierárquica e eurocentrista dando mais uma confirmação da emancipação e autonomia intelectual dessa jovem nação, prática e pragmática, berço dos *self-made men*, atentos, muito antes que à publicidade, à força do *just do it*.

*

ENTRE O ESTABLISHMENT E SUAS MARGENS

Como se pode deduzir do que se lê nos parágrafos acima, referente ao exemplo americano, as transformações da cultura circulante no pós-guerra afetaram radicalmente a avaliação da prática amadora. Os trabalhos artísticos que recolhem, no mesmo gesto, recortes da tradição culta e amostras das linguagens de massa exibem um tipo de inventividade equivalente às ações do amador que experimenta soluções viáveis sem atender a exigências pré-estabelecidas.

A implicação de investigar o que mais se relaciona à posição amadora a partir de sua condição ampliada requer, portanto, reiterar que tal condição já não tem de ser avaliada conforme padrões de perfectibilidade. Tampouco exige distinção entre quem pode ou não, quem sabe ou não e o quanto algo é bom ou não. Trata-se de uma época em que a condição do amador já não se identifica mais exclusivamente com o que é *mal feito*.

Em especial no campo dos formatos de produção audiovisual, essa relativização dos lugares do amador e do profissional se faz de forma marcante pelo avanço substancial nas condições de captação e pós-produção que hoje permitem às ferramentas contemporâneas atingir uma qualidade cada vez mais distanciada do estereótipo amador.

A apropriação por qualquer pessoa interessada de instrumental dos meios de produção do audiovisual é um dos acontecimentos mais emblemáticos do início deste século XXI. A fusão de funções que se materializa em tais aparatos *smart* manifesta o desejo de facilitar um uso intuitivo dos mesmos, o que, por sua vez, é uma valorização do impulso prático e investigativo do autodidata.

Por um lado, isso tem óbvias implicações nos desdobramentos do campo da produção independente. Apresentando situações que se afinam com o entendimento convencional da ideia de amadorismo, a conectividade da internet facilita estratégias de circulação e também de articulação de um modelo de negócio para o seu produto. Permite, assim, que a produção independente resista ao mercado relativizando seu peso opressor que, até bem pouco tempo, ditava (literalmente) fórmulas, truísmos e credices acerca de sua arte.

Nesse sentido, a internet representa um meio ideal que ressignifica intensamente o contexto dessas relações entre as transações independentes e o mercado. Negociando seu ofício e produto a partir de táticas que acompanham o progressivo crescimento do mercado cultural e da informação, os artistas independentes inovam em ações estratégicas que promovem, mantem ou ampliam sua autonomia. Inclusive, não seria inadequado afirmar que o uso que veio a ser feito dessas plataformas pelo circuito *mainstream* (em um primeiro momento paralisado e desafiado frente às evidências da fragilidade de seu modelo de negócio) foi fortemente pautado pelo que puderam observar do uso feito pelos segmentos independentes.

Uma série de modelos de negócio foi organizada fora da *jurisdição* das indústrias culturais. Isso não quer dizer que as estratégias independentes não foram incorporadas e até aprimoradas pelo mercado e tampouco que os modelos amadores não se valessem de convenções do mundo do *professional business*. Mas o tônus inovador dos *modelos de multidão*⁶⁶ – por mais que encenem questões complicadas e por vezes corram o risco de, mais do que trazer soluções, consistirem em algo não muito diferente do que uma reposição de impasses – é significativo e, pelo menos, nessas primeiras décadas do século XXI, tem o mérito de oferecer caminhos efetivos que representam alternativas aos gargalos de uma indústria e mercado abalados.

Com as facilidades de hoje em dia, há de se fazer notar que a aposta em trabalhos de cunho *alternativo*, que investem no posicionamento independente⁶⁷, ao estarem mais preocupados em *realizar* do que em obter *reconhecimento*, podem ser o caminho mais rápido para alcançar o estrelato *mainstream*.

O termo *independente* já se tornou (em campos como o cinema, principalmente) um gênero da indústria cultural, contando com festivais especializados (também em campos como a música, por exemplo), movimentando uma plateia expressiva e agregando valor de mercado a uma comunidade até então *à parte*. O posicionamento lhe confere disposição de enfrentamento e até ruptura

⁶⁶ Refiro-me ao conceito de *crowdsourcing*, que denomina as contribuições das fontes amadoras (*garage scientists* e *amateur videographers*, por exemplo). O *crowdfunding* é o exemplo mais conhecido entre tais práticas, representa uma considerável inovação em modelos de negócio e financiamento de projetos. Considero uma abertura significativa às iniciativas amadoras este recurso pelo qual as condições para mobilizar recursos necessários para determinada produção extrapolam os meios antes disponíveis, em geral, dependentes de uma aprovação de mercado.

⁶⁷ Pois estes não se dobram a concessões que prejudiquem a qualidade do produto.

com o mercado, e a crítica reconhece originalidade e autonomia da produção independente frente às exigências convencionais do *mainstream*.

O *alternativo* também representa uma base de preceitos afinada com o campo independente. Mas o *alternativo* (que não raro é o rótulo *mainstream* para muitas produções que vieram do circuito independente) é ainda mais *cool*, pois não necessariamente traz as marcas convencionais de amadorismo, incorporando-as somente para ampliar o *blend* singular de sua assinatura.

Tanto o circuito *independente* quanto o *alternativo* configuram tipos e nichos de público que atendem à necessidade do *sistema* de capitalizar tendências e estruturar seus produtos de acordo com a atmosfera cultural. Por isso a indústria hegemônica demonstra preocupação em formar quadros aptos a capturar mais essa fatia de lucro, o que facilita o surgimento de novos nichos de mercado que absorvam os projetos com algum potencial para alcançar determinada visibilidade. Porém, estes já não dependem necessariamente do aval da grande imprensa ou de uma *major*. Existem alternativas, e isso já é muito significativo se pensarmos no contexto enfrentado nas décadas de 1990 (quando a indústria fonográfica iniciava sua luta contra o naufrágio) e principalmente na de 1980 (a era de ouro do disco).

Portanto, a assimilação e a valorização de *amadorismos* denotam uma postura crítica frente aos padrões técnicos e estéticos predominantes na grande indústria cultural⁶⁸, indicando o pertencimento a determinados nichos de consumo e consistindo numa atitude política frente ao mercado, às convenções estabilizadas e às formas de produção e circulação de conteúdo. Nesse sentido, pode-se afirmar sem maiores problemas que a condição amadora desempenha atualmente uma função decisiva no que diz respeito à diversificação estética e na circulação de concepções emergentes de juízos e valores inerentes às transformações do gosto que acompanham as décadas e as gerações.

No entanto, também é fundamental, em paralelo, que a argumentação invista em um mapeamento dos deslocamentos ocorridos na valoração e uso das marcas amadoras ao longo do século passado. Essa tessitura de valores e nichos alternativos que incorporam precariedades e conferem novos tratamentos e avaliações positivas para táticas e resultados, que durante muito tempo estiveram

⁶⁸ Na crítica que se faz ao mundo *mainstream*, tal estética é ironizada pelo trocadilho *cosmética*.

atrelados ao que foi considerado *gosto duvidoso* consiste também em um dos eixos exploratórios dessa estética e política *anti-establishment*.

Os determinismos do mercado que vieram se desarticulando explicitam o modo como a afirmação em termos potentes de marcas amadoras passa a constituir uma estratégia de posicionamento, de constituição de identidade e indicador privilegiado de mudanças que irão ganhar desdobramentos e demarcar diferenças significativas para a série amadora no contexto contemporâneo.

Naturalmente mantendo vasta relação com as formas do *mal feito*, os traços do chamado *mau gosto* afinam-se com a valorização das marcas amadoras na atual economia midiaticizada. Na atualidade, todas as propostas que denotam uma “atração do tosco” (MARTEL, 2012, p. 164) apontam para a existência de uma postura *anti-establishment* que se afirma justamente pela consciência de estar consumindo, por opção, algo que teria sido considerado de *má qualidade*.

O alcance e a retomada em termos críticos de elementos do brega, do *kitsch* e do *trash* são exemplos que devem ser pensados como manifestações da crescente pressão exercida pelo traço amador na cultura do ocidente nas últimas décadas do século XX. Em obras importantes da cinematografia contemporânea, os *superpops* Pedro Almodóvar e Quentin Tarantino, por exemplo, construíram solidamente obras cuja forte marca autoral é carregada de *timbres & tons* do mau gosto, que atuam ora provocando o espectador e o status-quo, ora celebrando um nicho ou época que fazem parte da memória afetiva do diretor.

Seja pelas intensas cores da cenografia e a forte base melodramática das tramas de Almodóvar, seja pela violência estilizada e pelas sobreposições e retomadas de convenções e passagens de clássicos dos subgêneros *setentistas* em Quentin Tarantino (o espanhol também faz uso desse procedimento – inclusive, citando a si mesmo), o *trash* e o *kitsch* exibem outro valor de circulação na obra desses e outros entre os mais cultuados, populares e influentes diretores da atualidade.

O *trash* prolifera com a popularização do vídeo cassete que permitiu a fruição de muitas amostras que não encontravam circulação expressiva nos cinemas. Formam-se diversos nichos, comunidades e cineclubes cujo efeito decisivo é a disseminação de um gosto (de celebração do *estranho* e *engraçado* que se percebe na *tosqueira*) até então sem muito espaço ou visibilidade.

A internet, como não poderia deixar de ser, representa estímulo à multiplicação dos realizadores e público desse tipo de filme propositalmente mal acabado, conhecido como *trash*. Tal tendência se confirma em alguns exemplos de grupos de fãs como “Bafo Movies” (www.bafomovies.com.br), “Lixo Filmes” (www.lixofilmes.com.br) e “Podreira Produções” (www.podreira.cjb.net), que são formados por fãs de *trash* que resolveram produzir seus próprios filmes, de maneira amadora e independente, e compartilhá-los com outros fãs.

Já o *kitsch* é muitas vezes pensado em proximidade ao brega, apesar de representarem diferentes formas de *mau gosto*. O mau gosto do *kitsch* nem sempre é evidente, ao contrário do brega, que se valoriza justamente porque enfatiza, através de imagens quase grotescas ou propositalmente fora da moda, sua dissonância frente ao *status-quo*. O que o caracteriza como dissonante é a desmedida do afeto nas intrigas, o exagero do timbre de um instrumento, a intensidade com que a trilha sonora transborda das cenas, o modo grotesco de manipular as imagens.

A cenografia de um filme, por exemplo, é *kitsch* na medida em que aposta no efeito da inadequação dos objetos reunidos na caracterização dos ambientes, figurinos e performances das personagens. Se sua intenção é compartilhar valores culturais sem compatibilizar-se artisticamente com os mesmos, aproxima-se mais de uma imitação infeliz. Se, ao contrário, o propósito é a produção (crítica) de efeitos discrepantes trata-se de uma solução estilística desejada.

Porém, por estar muito associado ao uso incompetente de recursos artísticos, o *kitsch* adota táticas de deslocamento, há muito já exploradas. A possibilidade de que tal operação, conscientemente processada, consista na profanação/provocação que extrapola o corpo de relações de um objeto ou recurso inscrevendo-o num campo de significações adicionais, como fizeram artistas de Duchamp a Andy Warhol, reserva ao *kitsch* uma notável potência crítico-provocativa. Essa ambivalência e versatilidade faz com que percorra campos como a moda, o design e as artes, deslocando signos ou reproduzindo-os a partir de uma ordem ilógica.

Mas talvez não haja em todo o arco temporal que a tese aborda uma manifestação amadora cuja crítica política seja mais explícita que o movimento *punk* dos anos 1980, posicionado contra o *establishment*. *Do it yourself!*, slogan

evidentemente amador, é o mote desse movimento que foi um dos mais radicais acontecimentos artístico-culturais do século XX.

Apesar de ter seu marco inaugural na música alternativa inglesa (com bandas que compunham e apresentavam canções de dois ou três acordes, com harmonias e ritmos primários⁶⁹), o *punk* extrapolou completamente a cena musical para constituir-se em uma estética, uma mentalidade, um modo de vida. Sua ênfase na autonomia dá a ver a crescente presença de reivindicações e apostas em condições amadoras de produção⁷⁰ que se contrapõem a convenções do costume e a agências de poder através de motes e símbolos anarquistas

O *punk* propôs uma nova relação do sujeito com o capital, com o estado e com as instituições estabelecidas. Sua forte crítica ao consumismo reinante no mundo ocidental faz dele uma das mais potentes investidas amadoras. Pode ser compreendido como uma virada decisiva para que a linha de força amadora irrompesse na superfície da cultura nas últimas décadas do século XX.

Por fim, a título de ilustração, no Brasil, os Titãs, que na década de 80 surgiram trazendo a informação do *punk* sob uma roupagem “new wave”, cantaram letras como esta, que soa como um manual de instruções do amador:

Eu não sei fazer música

Mas eu faço

Eu não sei cantar as músicas que faço

Mas eu canto

Eu não tenho certeza

Mas eu acho

Eu não sei o que falar

Mas eu falo

Ninguém sabe nada

Ninguém sabe nada

⁶⁹ O próprio rock n’ roll, apesar de ter uma galeria notória de grandes instrumentistas e especialistas da teoria musical, tem seu embrião amador explicitado no título de uma canção da banda inglesa *Radiohead: Anyone can play guitar*. O rock talvez seja o primeiro gênero musical em que os instrumentistas, mais do que implicados em constituir uma *gramática do instrumento*, desenvolvem sua assinatura ao trabalhar a *linguagem* dos pedais e camadas de sobreposições via *sampler* e *loops*.

⁷⁰ Priorizando a urgência da mensagem e a existência do produto, mais que o seu acabamento afinado às *expertises*.

Ninguém sabe nada

Ninguém sabe nada

Você você você você você você

Ninguém sabe nada

*

CAPTURAS DE UMA NOVA TENDÊNCIA

Os processos socioculturais dos últimos cinquenta anos mudam as relações entre a sociedade e a circulação de marcas da precariedade, como o *mal feito* e o *não saber*. Nesse percurso, são relativizados os entendimentos pejorativos que restringiam as relações mencionadas a um determinismo estigmatizante atrelado a uma concepção anacrônica da condição amadora. Junto aos avanços tecnológicos, em diferentes campos de atuação⁷¹, procedimentos até então considerados amadores vêm sendo incorporados pelas cadeias profissionais. É o sintoma de uma nova lógica de produção que atribui credibilidade a modos e práticas que passaram a representar importante recurso de agilidade e otimização das relações de trabalho. Decorre desse contexto a necessidade de ressaltar a ambivalência da atividade amadora em nossos dias. Enquanto na modernidade foi condição marginal e potente, nas artes e nas atividades econômico-sociais, agora, a posição amadora tanto pode agilizar processos produtivos e especulativos, democratizando os circuitos intelectuais-culturais quanto pode ser cooptada pelo sistema econômico vigente.

Na contemporaneidade, os desdobramentos que se manifestam para valorizar as tendências amadoras, ampliar a influência de seus modos de ação e encampar os gestos amadores em diferentes atividades não se encontram apenas em procedimentos técnicos e no acabamentos de produtos⁷². Apesar de

⁷¹ A presença marcante das imagens amadoras na economia imagética da contemporaneidade ilustra esse processo.

⁷² O processo pelo qual essa *abertura* encontrada pelo traço amador surgiu e ampliou-se ao longo do século XX não pode ser compreendido apenas pela chave da tecnologia. É só acompanhando uma série de impactos socioculturais – e, aí sim, combinados com as demandas financeiras do mercado e dialogando com as possibilidades advindas com as inovações tecnológicas – impactos responsáveis por fomentar a reconfiguração das rígidas estruturas e hierarquias herdadas dos

historicamente adversa a uma cultura que celebra o produtivismo, ironicamente, a condição amadora se tornou uma força constitutiva de processos de subjetivação vinculados a um funcionamento diferente da lógica do capital. O que hoje existe de mais padronizado no mundo corporativo-organizacional confirma a tese de que a contemporaneidade é marcada pela valorização de traços amadores. Entender como uma série de valores que antes designariam posturas *antiprofissionais* passam a ser requisitados no bojo desses mesmos processos e debates transcorridos no período mencionado é fundamental para entender como o elemento amador contamina processos atrelados a campos muito diversos de sua condição, assim como para investigar as motivações pelas quais a condição amadora foi estrategicamente assimilada pela maquinaria capitalista.

Comentando, a partir do livro *O Novo Espírito do Capitalismo*⁷³, a dinâmica rizomática do capitalismo atual, Peter Pál Pelbart entende que, a partir dos “ingredientes vindos do caldo de contestação ideológico, político, filosófico e existencial dos anos 60” (PELBART, 2003, p. 96) multiplicaram-se demandas que estabeleceram a necessidade de uma *nova normatividade* para o campo do trabalho. Esta deveria acompanhar a “recusa crescente, sobretudo dos jovens que ingressavam no mercado de trabalho, de cumprirem tarefas mecânicas, automatizadas, repetitivas, emburrecedoras” (PELBART, 2003, p. 96). O paralelo entre essas demandas e as críticas direcionadas aos aspectos intensificados pela massificação acusava a *autenticidade* como ativo singular para a guinada que se fazia necessária. Junto com a crise do petróleo ao fim dos anos 1970, que indicava o ocaso do que se entende ser *a era de ouro* do capitalismo, essa conjuntura de demandas e abalos fez com que o *sistema* tivesse que formular “um poderoso revide para uma crise não só de credibilidade, mas também econômica” (PELBART, 2003, p. 96). E esse desafio extrapolava completamente o repertório de soluções e recursos indicados pelos preceitos e práticas capitalistas, que se viam, então, sob o imperativo de se reinventar.

modelos passados que poderemos ter acesso à lógica dos processos produtivos no mundo contemporâneo.

⁷³ A partir do livro dos sociólogos Luc Boltanski e Ève Chiapello (*O Novo Espírito do Capitalismo*, 1999), revelou-se a natureza rizomática do capitalismo contemporâneo estudando a relação entre a crítica feita ao longo do século XX ao sistema do capital e a forma que com que ela foi assimilada pelo próprio discurso que representava o seu alvo.

Nas palavras de Boltanski e Chiapello, essa imposição que se estabeleceu demandando uma notória reconfiguração da ordem socioeconômica teve como consequência a valoração comercial de qualidades como:

a autonomia, a espontaneidade, a mobilidade, a capacidade rizomática, a pluricompetência, a convivialidade, a abertura aos outros, a disponibilidade, a criatividade, a intuição visionária, a sensibilidade às diferenças, a escuta em relação ao vivido e a recepção de experiências múltiplas, a atração pelo informal e a procura de contatos interpessoais”⁷⁴

Os autores assinalam como estas qualidades “são diretamente emprestadas do repertório de maio de 68”, atributos que passaram a ser “de alguma maneira autonomizados, constituídos em objetivos valendo por eles mesmos e colocados a serviço de forças que eles deviam destruir”⁷⁵. O modo como, gradualmente, a organização dos processos corporativos e do mundo empresarial passou a requisitar modelos mais flexíveis e horizontais ⁷⁶ que pudessem também acompanhar as reivindicações por um trabalho mais interessante e que exigisse maior proficiência de atributos criativos e imaginativos, é um exemplo de como o capitalismo se caracteriza, entre outras coisas, por sua intensa congenialidade na assimilação das críticas feitas a ele e a posterior conversão destas em uma nova linha de produtos, tendência valorativa ou mentalidade.

A reconfiguração dos processos internos e até de recrutamento e seleção dos novos quadros nas empresas explicita como o mundo das organizações passou a requisitar um perfil de trabalhador cada vez mais distante do estereótipo do especialista. Em geral, não se deseja mais um profissional que atue em apenas uma área, que *domine* um campo de saber e prática e que seja convocado para expressar a última palavra em torno de algum assunto. Pelo contrário, os novos gerentes tem seu treinamento⁷⁷ pautado pela versatilidade (espera-se que saibam

⁷⁴ BOLTANSKI; CHIAPELLO, 1999, p. 150, citado in MIGLIORIN, 2008, p. 151.

⁷⁵ Ibid. ...

⁷⁶ Ressoando as mesmas questões em sua leitura do trabalho de Boltanski e Chiapello, Cezar Migliorin assinala que os “conselhos dados aos chefes de empresa passam por uma deshierarquização e trabalho em rede sem unidade temporal ou espacial, o chefe se torna um mediador e um animador de uma equipe de competências que se organizam por projetos e que se auto-controlam com grande liberdade” (MIGLIORIN, 2008, p. 150).

⁷⁷ Refiro-me, especialmente, ao programa de *trainees*. Surgidos nos Estados-Unidos no período pós-guerra (entre 1950 e 1960), esses programas buscam captar e desenvolver indivíduos de alto potencial, em início de carreira organizacional, para que os mesmos venham a obter ampla visão dos processos da empresa, para fazer carreira e sucessão em funções e posições estratégicas a médio e longo prazo (OLIVEIRA, 1996 apud MARTINS, 2008).

de tudo um pouco), pela capacidade de diálogo (que irá lhes ser útil ao conduzir negociações) e pela qualidade de sua escuta (afinal, aceitar a colaboração e a diferença de opiniões dentro de processos grupais é fundamental). Esse é o receituário do *neo-management* contemporâneo, que valoriza funcionários capazes de identificar relevâncias entre diferentes públicos, transitar por circuitos e espaços variados, processando informações e cruzando pertinências e funcionalidades de forma que com isso potencializem suas condições de contribuir para as mais diversas composições de equipes e encomendas de projeto.

Toda essa complexa transformação ocorreu gradualmente na passagem dos modelos de produção da era industrial para os de hoje em dia, pela transferência da ênfase de uma racionalidade da produção para a centralidade dos afetos na ampla concepção de processos e economias da contemporaneidade (BRASIL, MIGLIORIN, 2010, p.88). Enquanto na era industrial “toda dimensão subjetiva do trabalhador, todo conhecimento que não fosse racionalmente objetivo” deveria manter-se de fora do ambiente empresarial, atualmente este incorpora “em seus processos de cálculo e de gestão elementos subjetivos, afetivos e sensíveis, que surgem principalmente em meio à espontaneidade e à informalidade” (BRASIL, MIGLIORIN, 2010, p. 88)⁷⁸. Sendo assim, a maleabilidade, que se forjou para a mentalidade organizacional através da capitalização de um campo íntimo e afetivo da força de seus trabalhadores, deflagra a centralidade da condição amadora como um modo de ser próprio a uma era de flexibilização de padrões. A forma encontrada pelas forças ativas do mundo empresarial para atualizar a si mesmo, “atendendo assim a toda a crítica do trabalho massificado e homogeneizador” (PELBART, 2003, p. 97), revela nas soluções implementadas “o intuito de absorver, no interior da produção, as demandas subjetivas, difusas e dinâmicas próprias do consumo” (BRASIL, MIGLIORIN, 2010, p. XX). Esta pode ser considerada como a principal motivação pela qual os procedimentos do sistema do capital fazem deste um múltiplo “mecanismo de relações humanas (MIGLIORIN, 2008, p. 151), uma expressão do biopoder.

O processo pelo qual “a empresa desloca para o centro de seus investimentos simbólicos e materiais tudo aquilo que parecia exterior ou, ao

⁷⁸ Como disse Guattari, citado em Migliorin (2008, p. 145), “no seio mesmo da evolução das forças produtivas, está colocado o problema das singularidades, da imaginação, da invenção. Cada vez mais, o que será demandado aos indivíduos na produção é que eles sejam eles mesmos”.

menos, periférico, à sua racionalidade produtiva” (BRASIL, MIGLIORIN, 2012, p. XX) demonstra como o mundo do trabalho gradualmente se capilariza ainda mais no tecido da vida social e íntima das pessoas⁷⁹. Espertamente atendendo às demandas por um trabalho mais interessante, essa *máquina de moer* que estou aqui chamando de *sistema* enxerga não apenas uma conjuntura de conveniências, mas uma oportunidade inovadora para seus empreendimentos. Instituir uma cultura de maior flexibilidade e autonomia no mundo corporativo-organizacional lhe permitiu recrutar a vitalidade da dimensão criativa do trabalhador e com isso também demandar “um empenho integral, uma implicação mais pessoal, uma dedicação mais afetiva até” (PELBART, 2003, p. 96).

Dessa forma, o elemento amador, que, a partir das frestas e sendas que irrompem em torno de sua tensa condição moderna, se inscreve subversivamente no corpo da cultura ocidental nas relações entre sociedade, arte e conhecimento, é também assimilado e convertido por esse *sistema* no fomento de ambientes menos impessoais e processos mais descentralizados e ágeis. Assim, ao posicionar-se de forma receptiva à vida íntima e social de seus trabalhadores, a máquina capitalista fez do traço amador e dos processos a ele atrelados elementos indispensáveis para refletirmos sobre o funcionamento dessa nova configuração produtiva.

*

PRODUSERS

Por mais que se discorde de Andrew Keen em sua interpretação das tendências atuais como um “achatamento da cultura”, tem-se que acompanhá-lo quando afirma que estão se “embaçando as fronteiras entre público e autor, criador e consumidor, especialista e amador no sentido tradicional” (KEEN, 2009, p. 8). Porém, a ideia de que tal contexto represente um *achatamento* sugere que hoje os produtos e ambientes culturais são menos *profundos*, mais superficiais e, portanto, menos expressivos frente à envergadura de uma tradição.

⁷⁹ “concentrando-se nos seres humanos e em suas potências criativas e singulares que fluem na liberdade e não na disciplina, no autoritarismo ou nas instituições” (MIGLIORIN, 2008, p. 151-152).

O constante progresso tecnológico das últimas décadas altera os procedimentos midiáticos e a forma como os consumidores processam a informação e como o entretenimento fundamenta suas estratégias. Os espectadores (consumidores) passam à condição de interagentes, atuando na criação e tomando a comunicação midiática mais horizontal através de uma cultura participativa onde convergem os meios de comunicação.

As formas de relação entre cidadãos, mercado e o acervo cultural evidenciam óbvias tensões com a figura do *guardião da cultura* em sua insistente reverência à tradição artística. Esta perspectiva demonstra apego a valores desacreditados frente às significativas mudanças na lógica de produção de conteúdos estabelecida pela contemporaneidade. A proximidade e a vontade de apropriação livre que imperam nas relações contemporâneas com o acervo cultural desestabilizam e subvertem as convenções que antes norteavam a lógica produtiva. É inevitável constatar que a cultura digital favorece um deslizamento das possibilidades construtivas, onde é natural que tendências se contaminem enriquecendo-se e produzindo tensões evidenciadoras do estatuto paradoxal das atividades culturais. Percebida deste ângulo, a dinâmica comunicativa da contemporaneidade revela suas vantagens: é nos deslocamentos horizontais, na ausência de compromisso com (supostos) valores essenciais ou originais, que os objetos intercambiam energias, podendo fragmentar-se e rearticular-se uns com partes dos outros. A acessibilidade digital promove uma fusão entre linguagens e técnicas que abole fronteiras para a atividade criadora e faz o artista contemporâneo atravessar suportes e esferas da tecnológicas.

A apropriação constante dos produtos em circulação típica da lógica digital favorece a dinâmica da autopublicação pela qual Andrew Keen fundamenta sua análise da produção de conteúdo na atualidade em termos de uma *economia*⁸⁰. O acabamento deste conceito demonstra a intenção em reiterar a ênfase do autor em noções como *individualismo expressivo* e *narcisismo cultural*. Entendo que o processo que veio, desde os meados do século XX, intensificando o hibridismo entre os registros eruditos, populares e massivos em posições e

⁸⁰ Nas palavras de Keen, “a grande transformação de uma economia de produção industrial, baseada no comércio, para uma economia dominada pela troca de informação” resulta na “mudança do “centro de gravidade” do fabricante ou distribuidor para o “consumidor” (KEEN, 2012, p. 120).

condições de produção e consumo é melhor abordado por conceitos como o de *producers*, proposto por Bruns (2007) e retomado por Jenkins (2009). Fusionando os termos *producers* com *users*, esse conceito aponta para uma dinâmica de relações entre cidadãos e o acervo cultural na contemporaneidade em que produtores e usuários intercambiam posições⁸¹.

Caracterizada pela agilidade na recuperação e circulação de conteúdos em escala global, a cultura digital não resulta apenas de um intenso desenvolvimento tecnológico que integra várias funções dentro dos mesmos aparelhos, mas a transformação cultural onde “consumidores são incentivados a procurar novas informações e fazer conexões a conteúdos midiáticos dispersos” (JENKINS, 2008, p. 28). Diferentes estudos contemporâneos tem se dedicado a assinalar a porosidade de posições tradicionalmente *apartadas* desde a revolução industrial, as de produtores e consumidores de conteúdo, advinda com as transformações nas práticas de comunicação (JENKINS, 2009; BRUNS 2007). Se, antes, os processos de produção se estabeleciam por racionalidade técnica pautada pela busca de produtividade (constância, lucro, competência), agora – de acordo com o consenso entre os pesquisadores – não é mais possível separar os processos de produção dos processos de reprodução, voltados para o consumo, o lazer, o tempo livre (BRASIL, MIGLIORIN, 2010, pg. 88) É justamente por entender que a cadeia de valores tradicionalmente estabelecida na lógica industrial (produtor – distribuidor – consumidor) é desestabilizada pela digitalização dos processos comunicativos que entendo ser o termo *producers* mais representativo da *vontade de uso* que se manifesta nos circuitos contemporâneos. Esse termo, correspondente à condensação de consumo e produção no mesmo agente, dá conta do mesmo processo criticado por Keen com a ideia de uma *eu-conomia*, mas sem a ênfase pejorativa que convenientemente serve para reiterar as motivações e alinhamentos que justificam as críticas de *O culto do amador*⁸².

Dentre os variados formatos em circulação no ambiente digital, o *remix* e o *mashup* se destacam como técnicas de criação altamente representativas desta

⁸¹ O termo *prosumers* chegou a ser utilizado antes do *producers*, mas como não pretendendo desenvolver muito a distinção entre ambos (para o estudo proposto, representaria um desvio excessivo), opto por apenas me utilizar deste que representa melhor a *vontade de uso* que se manifesta nos circuitos contemporâneos.

⁸² Quando o consumidor também se torna um produtor, não se pode mais hierarquizar as posições, nem pretender que os chamados produtos culturais (conceitos, canções, poemas, filmes, etc) sejam atribuídos a especialistas.

lógica contemporânea. Com presença marcante em nichos que vão desde o puro entretenimento até a crítica política ou o comentário cultural, esses produtos são exemplos de como a computação permitiu que as pessoas recombinassem materiais preexistentes com uma eficiência inédita⁸³. São, portanto, formatos ou modalidades de uma “atividade global que consiste na troca criativa e eficiente de informações, possibilitada pelas tecnologias digitais e apoiada nas operações de recortar/copiar e colar” (NAVAS, 2010, p. 159).

Correspondem a práticas discursivas da cultura digital. Beneficiando-se da automação de processos de edição e montagem, o amadorismo se utiliza de habilidades e materiais disponíveis para aventurar-se nas práticas combinatórias, na rasura e reinvenção dos jogos de sobreposição⁸⁴. A agilidade desenvolvida nas últimas décadas para combinar, sobrepor e condensar peças do acervo verbi-vocovisual faz com que tais formas de criação sejam dotadas de grande capacidade de absorver transformações sociais *em andamento*, constituindo-se como um privilegiado recurso de visibilidade para o *comentário cultural*, e, portanto, também como primorosas fontes de pesquisa.

Um caso recente e provavelmente familiar para os brasileiros foi o vídeo “System of a Dilma”. Seu realizador combinou o clipe, a base harmônica e a melodia da canção “Chop Suey”, da banda *System of Down*, com imagens e passagens de um palanque eleitoral da então candidata à reeleição Dilma Rousseff⁸⁵. De microfone em punho, Dilma tem sua fala processada para se encaixar melhor no desenho melódico da canção. Ajustando a velocidade/ritmo das falas da candidata (e até a intervenção do ex-presidente Lula) ao *bpm* da base da música e selecionando trechos de estrutura métrica e rítmica similares ao da

⁸³ A música foi o primeiro campo cultural em que a apropriação e recombinação de material pré-existente se deu atendendo pelo nome de *remix*. Ao fim dos anos 70 – com longos remixes *disco* – mas, em especial, através do rap e do hip-hop, dos anos 1980 em diante, através do *sampler* – provavelmente o primeiro suporte a materializar essa lógica de operação – a música foi se encaminhando para uma experiência de recorte/colagem tão bem representada pela figura do Dj. Apesar de terem surgido atrelados a produtos diretamente relacionados à música, o *remix* e o *mashup* são termos que tem sido usados em termos expandidos para assinalar a presença deste princípio combinatório que forja novos produtos a partir de outros já criados como representação ou índice da lógica dos sistemas de produção e consumo na contemporaneidade, como é o caso de Navas, 2010.

⁸⁴ A título de ilustração, o *mashup* entre a canção *15 steps*, da banda inglesa Radiohead, e o clássico de Dave Brubeck *Five Step* (<https://www.youtube.com/watch?v=JF-j6rtOE5g>), e também a fusão entre a base de uma canção do *rapper* norte-americano Eminem e o discurso em inglês do falecido Enéas Carneiro, político brasileiro (<https://www.youtube.com/watch?v=J6HKuPWd948>).

⁸⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=73QpYYIN5Fc>.

música para caber na edição-colagem, o realizador recupera fontes de fácil absorção e cria um efeito de intensidade notável.

É emblemático que entre os realizadores do vídeo esteja creditado alguém conhecido como o Dj Faroff. A figura do *Dj* atualiza essa tensão histórica pela qual inovações tecnológicas alteram a relação das novas gerações com a arte. Em geral, essas tensões concentram-se no campo estético, no entanto, a figura do *Dj* representa um deslocamento da lógica de produção musical que se encontra também no centro de uma problemática que ultrapassa questões estéticas. Neste tipo de performance, cada vez mais frequente, popular e sofisticada, o *copyright*, sustentador de um modelo de negócio poderoso, começa a tornar-se defasado em sua capacidade de fornecer balizas para a circulação e o consumo de produtos e serviços no ramo musical. Tem sido recorrente ouvir que o *Dj* não é um músico, pois ele não *cria* uma nova obra, pelo contrário, apropria-se de outras preexistentes. De fato, em boa parte dos casos, o *Dj* apenas *põe o som* – mas nesse caso, não existem tensões com a questão do *copyright*. O problema surge quando uma linha de baixo, uma batida ou seja qual for o *sample*⁸⁶ utilizado ressurgem em nova música. Na música se anteciparam os problemas advindos com a digitalização, e o sampler é, provavelmente, a primeira ferramenta inventada com o intuito explícito de combinar e reprocessar conteúdos previamente recolhidos. O *Dj* é um *producer* e para este converge o mesmo espectro de preconceitos e impasses comerciais que nas últimas décadas foram dirigidas ao *Dj*. Essa figura, que, supostamente, não toca nenhum instrumento e tampouco compõe algo *original*, já veio antecipando em algumas décadas a mesma rejeição a novos modos de relação entre o impulso de apropriação, a prática criativa e o acervo cultural, no caso, a intensa apropriação e deslocamento que se testemunha no habitat digital⁸⁷.

Dizer que os *producers* representam uma nova lógica de relações envolvendo o consumo e a produção de conteúdos não quer dizer que estes sejam *quantitativamente* representativos do uso que grande parte das pessoas faz das

⁸⁶ Por *sample* refiro-me a qualquer trecho recortado e aproveitado em novo contexto. O *sampler* é, provavelmente, o primeiro artefato que materializou esse princípio ativo de combinação de fragmentos previamente existentes. Surgiu justamente no campo que antecipou e deu indícios da grande transformação que se materializaria com a tecnologia digital.

⁸⁷ Por propor uma organização pessoal de determinado acervo, podendo deste se apropriar para produzir uma nova apresentação destes mesmos elementos, há no *Dj* a realização de algo que representa muito essa geração de *producers*, a *curadoria digital*.

possibilidades midiáticas em tais habitats digitais. Por mais que não sejam maioria entre os usuários na rede, os *producers* alcançam circulação massiva nestas searas digitais. Não raro, os *remixes* e *mashups* se caracterizam por ser uma produção de fãs – estas figuras não estão restritas, claro, mas tem uma óbvia relação e é naturalmente encarnada pela figura do amador. Com o desenvolvimento de ferramentas mais práticas de publicação, proliferam as *fanfics*, que apesar de se utilizarem de personagens, bem como reinventar tramas criadas por terceiros, não deveriam suscitar problemas com a questão do *copyright*. Em geral, não há o desejo de obter lucro – inclusive, o produto *original* provavelmente foi consumido por esses admiradores⁸⁸.

A esse respeito, a nível de ilustração, é interessante a colaboração de Keneth Goldsmith: “Diante de uma quantidade sem precedente de textos disponíveis, o problema não é precisar escrever mais; ao invés disso devemos aprender a negociar a vasta quantidade já existente.” É o que ele chama de “uncreative writing”: o uso dos múltiplos recursos de pós-produção oferecidos pelo universo digital: copiar e colar, editar, deslocar a informação, subverter textos já existentes.

Há consenso de que o princípio operatório revelado em técnicas de processamento de conteúdo como o *remix* e o *mashup* remetem a diversas práticas, como a colagem e a montagem, vastamente utilizadas em outras linguagens, como as artes plásticas, as letras e o cinema ao longo de todo o século XX. Inserem-se, portanto, em uma longa tradição que reitera o hibridismo nas dinâmicas culturais. No entanto, não é inadequado afirmar que, na cultura digital, estas ganham nova relevância. É próprio do avanço tecnológico, na busca por novas expressividades, rejeitar a exigência de autenticidade das obras, forçando a perda da aura das mesmas. Assim como as vanguardas das primeiras décadas do século passado produziram e legitimaram as colagens e o *ready made*, as inovações da tecnologia digital inevitavelmente vão requisitar novos parâmetros de valor estético, tanto quanto reiterar a constatada suspensão da autonomia da arte. Não surpreende o fato de que uma série de publicações, representadas aqui pelo livro de Andrew Keen, identifique a cena midiática como decadente, já que

⁸⁸ A esse respeito, o cerne das questões que tanto atrapalham como estigmatizam essa produção confunde-se com interesses de grandes grupos de mercado, indústrias culturais e seus modelos de negócio que encontram dificuldades em lidar com o *copyright*.

desconhece as fronteiras entre a alta e a baixa culturas. Assim como a *pop art*⁸⁹ era “[i]nsignificante como arte (no sentido que o século XIX deu à palavra)” (HOBSBAWM, 496), é difícil para uma perspectiva muito centrada em valores tradicionais (os “guardiões da cultura”) operar um deslocamento radical para a posição despojada que julga os produtos artísticos “com olhos livres”. A nova sinergia entre técnica e ciência, quando trazida para o campo da cultura, isto é, quando apropriada pelo propósito estético, esboça uma outra lógica da criação artística. Contrastando com o distanciamento reverencial, que até então marcara as relações entre os receptores e as artes canonizadas, a maior proximidade do usuário com o acervo artístico denota uma nova inserção das práticas criativas no campo cultural, onde o público é incentivado a encontrar novas formas prazer, julgamento e apropriação inventiva.

Já descolados dos preceitos modernos, seria o caso de esclarecer, sobre nossos tempos, que “em vez de privilegiar o radicalmente novo, à moda da vanguarda ocidental, conviria nos concentrarmos na complexidade da repetição e da reescrita, da bricolagem e da tradição” (HUYSSSEN, 1997, p. 32). Acompanhando essa nova conjuntura, entende-se que o esgarçamento dos critérios críticos da modernidade ainda se faça acompanhar de desorientação, perplexidade e conflitos na emissão de juízos sobre produtos culturais. Por essa perspectiva, pode-se perceber como tendência dominante da atividade valorativa atual o deslocamento do foco de análise de modo a “incidir na intertextualidade, na mímica criativa, no poder do texto para questionar hábitos arraigados através de estratégias visuais ou narrativas, na capacidade de transformar o uso da mídia e assim por diante” (HUYSSSEN, 1997, p.33).

Há também uma outra forma muito representativa da cultura digital e que também evidência a presença marcante da produção amadora. A recorrente apropriação de formas destacadas dos acervos, que se encontram disponíveis através de diferentes redes de comunicação, facilita a proliferação das abordagens do humor e do deboche que podemos encontrar espalhadas pela rede – as muitas paródias ou *spoofs*: “as virtualmente infinitas versões paródicas em torno de

⁸⁹ A menção à *pop art* não é feita ao acaso, visto que o mesmo processo se deu em outras épocas e envolvendo diferentes movimentos. O *pop* foi o primeiro momento em que a apropriação e o uso de materiais preexistentes (no caso, deslocando materiais do cotidiano, e conferindo-lhes valor conceitual e estético) se deu com grande repercussão, desencadeando um movimento crítico consequente e determinando mudanças irrevogáveis no campo da arte.

produtos midiáticos de grande circulação” (FELINTO, 2008, p. 33)⁹⁰. Elas nem sempre alcançam a potência crítica que é inerente à paródia, e a frequência com que se encontram essas peças se mostra muito conveniente para a argumentação de “excesso de ‘informação sem importância’”⁹¹. A distinção entre paródia e pastiche – praticamente desconsiderada pelo uso cotidiano – é de grande importância neste ponto. A paródia⁹², pelo uso clássico do termo, atrelado a música grega, denota uma forma de leitura *a contrapelo*⁹³. Esta concepção concentra na paródia a função de acabar “provocando o estranhamento lá onde esperávamos apenas a repetição” (SAFATLE, 2007, p.111). Como assinala Silviano Santiago, no pastiche “não há ruptura, há muito mais uma reverência” (SANTIAGO, 2002, p. 138), isto é, “o pastiche endossa o passado, ao contrário da paródia, que sempre ridiculariza o passado” (SANTIAGO, 2002, p. 134).

A apropriação linguística produtora da paródia aproxima-se da atividade contestatória. Logo, inclui-se no conjunto de posicionamentos teóricos que assinalam questões cuja dimensão estética implica num posicionamento político. Daí o interesse desta tese pelos desdobramentos atuais da tradição paródica. Sem demarcar essa necessária potência de deslocamento inerente à lógica da paródia não seria compreensível a proposta desenvolvida por Agamben junto a ideia de *profanação*. A paródia serve ao filósofo como um esquema da *profanação*, a estratégia de uma ação política implicada em restituir à coletividade aquilo que foi separado do uso público. Aqui são reiteradas óbvias ressonâncias de uma linha de

⁹⁰ Também seriam significativas as reflexões em torno de formatos breves como os *gifs*, os *memes* e os *vines*, por exemplo. Seria o caso – acompanhando a reflexão de Navas em torno do *remix* e do *mashup* como práticas discursivas da cultura digital – de investigar analogias destes formatos supracitados com outras formas breves do âmbito das produção textuais, como as anedotas, fragmentos, notas e aforismos – <http://www.bestvines.org/1701/hes-our-hero>; <http://www.bestvines.org/1826/star-wars-ats-attack-winter-olympics>; <http://www.bestvines.org/1709/bruno-you-okay>.

⁹¹ Ibid., p. 33.

⁹² A paródia se dá a partir de um modelo prévio que é manipulado de forma que os seus significados sejam ampliados ou alterados, operação que é sempre conduzida através de um distanciamento irônico – faz-se isso através dos modos que são próprios da paródia, isto é, “o que em outro é sério passa a ser ridículo, ou cômico, ou grotesco” (SAFATLE, 2007, p. 113).

⁹³ “Na música grega, de fato, originalmente a melodia tinha que corresponder ao ritmo da palavra. Quando, na recitação dos poemas homéricos, tal nexos acaba desfeito e os rapsodos começam a introduzir melodias que são percebidas como discordantes, diz-se que eles cantam *para ten oden*, contra o canto (AGAMBEN, 2009, 39), isto é, trata-se de uma forma de desativar a lógica interna da música cantada devido à inadequação do canto. A paródia pode ser vista como uma “estetização da inadequação” (SAFATLE, 2007, p. ...)...

interpretações críticas ao capitalismo, especialmente de Benjamin e Debord, no pensamento de Agamben.

Assim, a força paródica é também um dispositivo estratégico para pensar uma retomada da questão política, uma reformulação dos vínculos e engajamentos utópicos na medida em que permite entrever a emancipação dos usos e significados de modelos previamente estabelecidos. Ao sugerir ser a *profanação* o compromisso ético-político da *comunidade que vem*, Agamben afirma o poder emancipatório atrelado a essa prática que restitui o acesso a algo que estava inacessível e passa a se dispor a um novo uso, reinserido na esfera dos homens na condição de um bem comum, e, portanto, disponível à surpreendente e inesperada possibilidade de serem reinventados pelo uso subversivo da profanação.

A centralidade da função paródica no esquema da produção contemporânea não deveria, portanto, ser apontada como sinônimo da falta de pertinência artística. Há na atualidade evidências celebradas em torno desse princípio de apropriação, sobreposição e deslocamento que reafirmam o modelo da profanação na dinâmica de citações sobrepostas que caracterizam o *mashup* e o *remix*. Conhecido por manipular suas referências com tons paródicos, Quentin Tarantino desenvolve uma obra que oferece um interessante exemplo a ser contraposto aos argumentos de Keen. Não porque Tarantino seja um dos maiores gênios do cinema, apesar de um número significativo de pessoas estarem dispostas a trata-lo nesses termos. Minha intenção é apenas ilustrar como a centralidade dessa lógica materializada pela cultura digital já se manifesta em obra que data do início da década de 1990.

Mais um grande diretor entre outros tantos que são considerados ou se consideram autodidatas, Tarantino é, antes de tudo, um realizador que se adequa muito bem para uma época e cultura em que “as formas do presente e do passado circulam e se misturam indiscriminadamente” (OLIVEIRA Jr, 2013, p. 44). A maneira de Tarantino proceder em seu cinema não é apenas feita de apropriações ou citações para entendidos. Assim como o *geek* de locadora⁹⁴, os *producers*

⁹⁴ Segundo o Wikipédia, “uma gíria inglesa que se refere a pessoas peculiares ou excêntricas, fãs de tecnologia, eletrônica, jogos eletrônicos ou de tabuleiro, histórias em quadrinhos, livros, filmes, animes e séries. (<https://pt.wikipedia.org/wiki/Geek>). As locadoras de vídeo que se multiplicam na década de 80 – Tarantino é uma espécie de *nerd* de locadora, trabalhou em uma – estabeleceram uma cultura cinéfila que forjou novos valores, consumindo produções marginais, férteis em mal feitos e mau gostos e que foi atualizada agora pela internet em uma nova geração de fãs dos subgêneros do *trash* e do *tosco*.”

contemporâneos, de que Tarantino parece um dos melhores exemplos, é um “devorador de signos” (OLIVEIRA Jr, 2013, p. 44). Encaram as referências como algo que pode ser acrescentado à sua antologia pessoal, sabem reconhecer os signos em circulação e operam com discernimento estético. Ilustrando a relação dos *producers* com o acervo cultural, não há na produção de Tarantino qualquer “nostalgia do classicismo” ou desejo por acessar uma “inocência irrecuperável”⁹⁵. Ao recriar cenas, planos e gestos, os temas, diálogos e situações se ressignificam, reelaborando, por vezes, entre a homenagem e a violência da apropriação (não raro repleta de escárnio), gêneros e convenções. Transpondo clichês ao mesmo tempo que frustra expectativas de desfecho, Tarantino “desloca as referências e reinventa a imagem, o som e os corpos evocados”⁹⁶ em seus filmes. Assim como Tarantino constrói para cada filme um “cenário composto de signos extraídos das mais diversas referências”, estabelecendo “uma ambiência arquitetada como um *patchwork* de estilos e materiais heterogêneos”⁹⁷, a lógica em que os *producers* estão inseridos se caracteriza por “recombinar os signos para potencializar os efeitos de determinadas amostras desprestigiadas”⁹⁸.

Esse modo de criar e compor através de uma “abordagem do cinema do passado que não implica mais relações conflituosas ou de concorrência, ‘de angústia de ser influenciado’”⁹⁹, confirma que uma *cultura do remix* não deve ser pensada apenas como uma cultura da replicação. Em uma época saturada de imagens e sobrecarregada de assinaturas ou estilos, a promiscuidade no uso dos signos chama atenção para uma nova relação entre cultura e criação, arte e entretenimento. O valor de circulação dos signos ultrapassa a questão estética, e virá também requerer profunda intimidade com o acervo, bem como uma leitura fundamentada e pessoal do mesmo. Ao contrário do que pressupõe Keen ao acusar um suposto *achatamento* das produções culturais da atualidade, a produção contemporânea, apesar de proceder pela horizontalidade de deslocamentos, transforma o gesto preguiçoso e servil da cópia em provocação. Descontente com a aparência monótona da repetição, faz das atividades de leitura e apropriação um

⁹⁵ Ibid., p. 45.

⁹⁶ Ibid., p. 46.

⁹⁷ Ibid., p. 45.

⁹⁸ Ibid., p. 45.

⁹⁹ Ibid., p. 45.

procedimento para expor subtextos não ditos, para endereçar conteúdos a uma nova pauta de enunciação; confirma, assim, a tendência destas dinâmicas anárquicas que caracterizam a relação entre os *producers* e o acervo cultural. Apesar da perda da qualidade aurática nas obras de arte¹⁰⁰, a apropriação das obras para o consumi-las, devorá-las, destruí-las – como podemos a partir da chamada cultura de massa – não as elimina, ao contrário, subverte sua lógica de construção para que a força de seus componentes temáticos e estilísticos possa, atualizando-se, sobreviver.

*

NARRATIVAS DO REAL

O vertiginoso desenvolvimento da linguagem audiovisual é, sem dúvida, um dos fenômenos estéticos e culturais mais relevantes do século passado. As imagens amadoras, que acompanham essa história, sempre estiveram presentes, mas o trânsito, a função e a valia que lhes cabiam com certeza passaram por grandes transformações. Hoje elas estão inseridas em toda grade de programação da mídia dominante, em todos os gêneros e sub-gêneros da indústria cultural, definem um perfil de produção e tem a elas atrelado um campo específico de efeitos.

Ao contrário do que se poderia imaginar, não foi a relativização do mal acabamento das produções amadoras que ampliou o trânsito e a importância destas na economia imagética do contemporâneo. Foi, justamente, a mudança dos modos de operação tecnológica e as exigências de agilidade criativa na produção de imagens em grande escala para um consumo cada vez mais voraz. Ocorre, em paralelo às evidências de que as imagens produzidas em condições amadoras tendem a ganhar melhor definição, a constatação do “apelo” em torno de imagens que pareçam autênticas em função de sua apresentação precária. O que disso resultou foram, entre outras coisas, empresas de telecomunicação mais *enxutas*.

¹⁰⁰ Antes de se tornarem belas-artes, a arte na sociedade estava atrelada a uma função religiosa. Presentificava diante dos homens o mundo divino, sacralizava o mundo profano. A passagem de uma vinculação religiosa para sua autonomia no culto do belo não fez com que se perdesse a qualidade aurática reconhecida em tais obras, como decorreu da reprodutibilidade técnica, assinalada por Benjamin, advinda com a serialização das sociedades de massa.

Com a valorização das atividades e produções amadoras e a crescente demanda de mão de obra, deu-se a substituição dos procedimentos especializados por recursos característicos do amadorismo, capazes de maior economia graças a sua agilidade favorável à improvisação e à praticidade.

É justamente pelos traços do *mal feito* que as imagens amadoras passam a ser fomentadas pelo telejornalismo e a desempenhar funções estratégicas no roteiro das teleficções. O presente segmento pretende refletir acerca da forte atração exercida pelo acabamento caseiro de tais imagens, que se multiplicam captando enorme variedade de situações e temáticas. Cabe apontar a extensão e a intensidade de seu trânsito e algumas estratégias lançadas em torno delas nesses diferentes formatos. Trata-se de um pequeno esboço entre outras contribuições que se fazem necessárias para um importante mapeamento de nuances e dinâmicas da economia imagética da contemporaneidade.

Não há mais como ignorar o papel estratégico que as imagens amadoras desempenham nos variados gêneros da cultura de massa. Imagens tremidas, cortes bruscos e mal editados, circunstâncias mal enquadradas, ambientes iluminados e sons captados naturalmente sem o auxílio de rebatedores e microfones antirruído. Esses *erros* ou *defeitos*, durante tanto tempo indicadores precisos de modos amadores, hoje fazem parte do *cacoete* profissional e as imagens que se caracterizam por tais marcas são assimiladas com naturalidade na experiência cotidiana de toda espécie de audiência. Transitam, portanto, em qualquer formato da teleficção e do telejornalismo, assim como no documentário, cuja relação com as imagens amadoras é notória e dispensa apresentações – mas não comentários.

É evidente que o fomento à interatividade implementado pelos grandes grupos é uma resposta ao surgimento de tecnologias e suportes que democratizam a captação de imagens ao mesmo tempo que aperfeiçoam suas formas de registro. No entanto, é por atender a demandas centrais de uma época que valoriza intensamente “o que parece ser menos intermediado, aquilo que nos colocaria diante da brutalidade do real” (FIGUEIREDO, 2010, p. 77) que as imagens amadoras se revelam preciosas dentro da estratégia midiática. Há algo no efeito de acabamento precário dessas imagens que emana uma sensação de convencimento acerca de seu *realismo*. Ao estar em melhores condições de nos mostrar o “real como matéria bruta” (FIGUEIREDO, 2010, p. 78), esses registros (supostamente) isentos de manipulação chegam até mesmo a representar, não raro, uma *prova de*

autenticidade, o que acaba fazendo do acabamento amador um fetiche do audiovisual contemporâneo¹⁰¹.

Como descrito acima, um potencial como esse é decisivo para um circuito midiático comprometido com a incessante produção e circulação de *narrativas do real*¹⁰². Estas se multiplicam graças à compulsão pelas “notícias em tempo real, reportagens diretas, câmera oculta a serviço do furo jornalístico ou do mero entretenimento, televisão interativa, *reality shows*” (SCHØLLHAMMER, 2007, p.56), entre outras convenções da atual programação televisiva. O audiovisual em seus mais variados gêneros incorpora agressivamente as marcas amadoras enquanto dispositivos de apelo e sedução que se posicionam em melhores condições de nos dar a ver frestas do que estaria efetivamente acontecendo ao vivo. Estamos falando de “imagens que testemunham, mais que reportam, imagens que exalam emoção, mais que informam, imagens que vinculam, mais que argumentam” (ALZAMORA, 2011, p. 96).

No entanto, é preciso esclarecer que o *realismo* na contemporaneidade assume uma posição distante das intenções de representar, com o emprego de técnicas objetivas e naturalistas, *o mundo como ele é*. Essa “vontade expressa de ‘realismo’” seria ingênua ou hipócrita caso não estivesse sendo retomada “junto a uma consciência lúcida quanto aos desafios expressivos que essa vontade enfrenta poeticamente hoje” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 55). De forma curiosa (e conveniente), a mesma contemporaneidade que demanda constantemente *sensações de realidade*, resultantes do apelo aos sentidos do espectador, é também marcada pela convergência de uma série de artifícios de pós-produção que

¹⁰¹ Como demonstra, inclusive, o consumo de pornografia na internet. O termo *amateur*, que chega a compor o nome de alguns sites, figura em todos os demais como uma das categorias de maior acervo; em outras palavras, há um número expressivo de vídeos que são *tageados* (marcados) com termo “amador”, e estes indicam, em geral, uma estrutura fílmica sem o aparato de uma produção *pesada*, rostos desconhecidos (em geral) e uma estética que, não raro, pelo acabamento das imagens, pode ser experimentada como um registro que se valoriza por seu apelo-*voyeur*. A melhora na qualidade e definição das câmeras de mão torna o processo de realização mais íntimo – que, junto com a internet, acaba por levar a falência algumas indústrias nacionais pelo mundo, como é o caso da brasileira – promove a intensificação do uso do recurso POV (*point-of-view*), que promove maior imersão do espectador no vídeo, e, assim, intensifica a fantasia da experiência *em primeira pessoa* e reitera esse entrelaçamento entre o acabamento amador e os *efeitos de realidade*.

¹⁰² Cf. SCHØLLHAMMER, 2007 e 2009.

estabelecem um repertório diferenciado de recursos técnicos para manipulação das representações da realidade¹⁰³.

Num momento em que “técnicas digitais desestabilizam a dicotomia entre estética realista e estética antirrealista” (FIGUEIREDO, 2010, p.78), ficção e realidade rasuram-se e imbricam-se entrelaçando curiosa inversão. Como já foi assinalado sob diversos modos enunciativos, podemos dizer que, de uns tempos pra cá, a *realidade se torna mais fantástica que a ficção*¹⁰⁴, enquanto a ficção parece ser exigida em sua capacidade de dar a ver tal dimensão real mesmo quando apresentando histórias pouco ou nada críveis.

Progressivamente, o desejo de *sensações de realidade* vem se impulsionando com o avanço tecnológico e fundando um realismo contemporâneo em sua dimensão mais espetacular. Até mesmo conflitos armados são transmitidos pela televisão, oferecendo para o espectador imagens no modo de visão noturna, algo que ultrapassa a capacidade de nosso olhar, e rompe as barreiras de nossa própria relação com a realidade. Poderíamos falar a mesma coisa das televisões que *ultradefinem* sombras e contornos e tornam as imagens exageradamente reais, um real *fake*, plastificado. Também os satélites e robôs nos brindam com imagens captadas onde o corpo humano não consegue chegar por si só, como é o caso das lindas imagens geradas da superfície terrestre vista do espaço, ou os incríveis borrões siderais (nichos de uma nova arte abstrata fabricada sob medida para livros de mesa de centro) – ou então o detalhe recolhido na borda de um lago de vulcão, ou quem sabe no extremo abismo ao fundo do mar, dando a ver formas de vida até então desconhecidas e que se assemelham àquelas que são habituais em filmes de ficção-científica¹⁰⁵.

¹⁰³ Ao longo do século XX processou-se a ampliação dos usos, campos e modos de se pensar a operação da *montagem*, cujas premissas estratégicas consistem na capacidade de produzir uma nova composição de relações entre os termos, os signos e os corpos, estabelecer entre eles, de variadas formas, uma espécie de andamento ou interferência planejada. Esse processo encontrou uma intensificação marcante com as possibilidades advindas com o aparato digital.

¹⁰⁴ Como aponta Aguinaldo Silva quando perguntado sobre as motivações que o fizeram transpor o universo de suas tramas antes tão atreladas às cidades pequenas do interior – suas Greenville, Resplendor e Tubiacanga, entre outras – para ambiências urbanas: “o real urbano ficou muito mais fantástico do que o realismo fantástico” (SILVA, 2008, p. 57).

¹⁰⁵ Caso emblemático para expor de forma condensada como estamos maravilhados com nossa capacidade de *mexer nas imagens* e também apontar o potencial comercial e espetacular dessa *ciência das imagens* foi o show póstumo do rapper Tupac Shakur, feita com holograma, quase duas décadas após sua morte.

É claro que a ênfase no *desejo de real* por si só não demarca uma diferença histórica significativa. Basta assinalarmos que, ao longo do século XX, uma série de manifestações no campo das artes e da crítica atualizaram, justamente no contraste que estabeleceram com o entendimento tradicional da ideia de *realismo*, os modos pelos quais enunciaram seus desvios de vanguarda e crítica dos padrões culturais estabelecidos. Assim se comportaram os artistas do *Surrealismo*, *Realismo Mágico*, *New Realism*, *Realismo Sujo*, etc. Mas é curiosa a relação que pode ser estabelecida entre as críticas apontadas ao mundo pós-moderno e a atual presença marcante das imagens amadoras como algo que indica a capacidade do *sistema* de incorporar as críticas que lhe são feitas e processá-las de acordo com a constante atualização da lógica padronizada do consumo¹⁰⁶.

O excesso de mediação e a proliferação dos dispositivos de manipulação das variadas formas de registro reativa um esquema tenso e desconfiado que permeia nossas relações ancestrais com a linguagem e com as imagens. A demanda por realidade do circuito midiático é claramente espetaculosa. Essa radicalização do caráter espetacular da realidade viabilizada pela tecnologia contemporânea vai ao encontro de uma série de interpretações que diagnosticam uma era de experiências esvaziadas pela dinâmica espetacular dos simulacros e das seduções especulares. Autores como Debord (1967) e Baudrillard (1981), por exemplo, estão entre outros que acusam o grau de artificialidade que domina o campo das relações sociais e dos meios de comunicação de massa.

Apesar de anteceder consideravelmente a virada tecnológica da contemporaneidade, a crítica apresentada por tais contribuições permanece atual e reverbera na valorização que as imagens amadoras encontram para o seu trânsito hoje em dia. A importância estratégica destas imagens nessa conjuntura reside justamente em contribuir para essa espetacularização através da promessa de ser um dispositivo ou testemunho que garantiria a confiabilidade, no momento em que as aparências fossem postas em questão. Oferecendo-se, portanto, como algo que representa com mais fidelidade o real, as imagens amadoras, tal como são apropriadas, acabam mantendo padrões pré-estabelecidos da cultura audiovisual e, assim, expondo dinâmicas do capitalismo avançado. É próprio deste desenvolver modos de revidar as críticas recebidas ou astutamente incorporar as sugestões de

¹⁰⁶ A demanda por realidade antecede em muito a organização de uma lógica de produção que fomenta e estabelece esse padrão de consumo.

mudança aí contidas através de seu o seu jogo de duplos e espelhamentos. Demarcando sua situação paradoxal entre resistência e adesão ao *sistema espetacular*, as imagens amadoras desempenham uma função de grande importância nesse mundo que se tornou excessivamente dependente da mediação imagética nas trocas sociais – o que as imagens amadoras representam, ao fim, é uma espécie de promessa ou colaboração implicada no projeto de “resgatar a experiência de reconhecimento do mundo” (FIGUEIREDO, 2010, p. 78).

Dentro do fluxo incessante e crescente das visibilidades, atendendo tanto ao mundo da arte quanto ao do consumo, essa documentação do instante é, por exemplo, um dispositivo fundamental no projeto midiático de manejar a sensação da *notícia em tempo real* – o jornalismo na contemporaneidade *nunca desliga*¹⁰⁷. Ao garantir a matéria visual para as reportagens da grande imprensa, as imagens amadoras *facilitam* o texto jornalístico, que precisa apenas adequar tais imagens à conveniência de suas pautas. O texto jornalístico passa, não raro, a apenas *legendar* o que se visualiza na tela beneficiando-se do potencial impacto das imagens *amadoras* para estabelecer laços empáticos, provocar e instigar o debate, surpreender ou mesmo indignar seus espectadores. Portanto, as imagens amadoras não atuam somente como signo de autenticação dos fatos narrados, mas enquanto dispositivo de recrutamento da *audiência-fonte* pelo qual multiplicam-se as capilarizações midiáticas no tecido social.

Por mais que as bases melodramáticas da escrita jornalística exagerem na exploração sensacionalista do sofrimento alheio para a composição de seus minidramas, o apelo em torno das imagens amadoras estabiliza a transmissão de mensagem e confere credibilidade visível às *legendas* da pauta jornalística, cujo posicionamento é respaldado pela participação de *peritos notórios*. A confiança projetada pelos cidadãos nos representantes dos *sistemas peritos*¹⁰⁸ garante ao jornalismo alcançar facilmente a *credibilidade ágil* tão central em sua tentativa de manter sua influência massiva. Não raro, descrevendo mais do que explicando, os especialistas manejam um vocabulário técnico suficientemente acessível e convincente, beneficiando-se de certa *desatenção civil* que caracteriza os encontros entre leigos e profissionais em diversas circunstâncias do cotidiano.

¹⁰⁷ Legenda para a chamada do canal de notícias do Grupo Globo, GloboNews.

¹⁰⁸ Sobre a questão da confiança nos materiais simbólicos mediados e nos sistemas peritos, ver GIDDENS (1991).

Suas análises potencializam a captura emocional do espectador, já engatilhada pelas imagens amadoras e pelas legendas dos profissionais da informação.

Em parte, a participação dessas *personalidades autorizadas* isenta o grupo informacional de aprofundar os conteúdos e até mesmo relativiza sua responsabilidade pelo conteúdo veiculado. É claro que não se pode generalizar, mas há tempos que se acusa a sensação de que o jornalismo não se envergonha de se desinvestir do rigor com os preceitos da condição investigativa que reivindica para si. Entre o modelo de mediação jornalística herdado do século passado e a dinâmica mais recente, baseada na autopublicação e na conexão em rede, tanto pelas dificuldades encontradas por antigas estruturas e modelos de negócio quanto pela própria agilidade que caracteriza o trânsito informacional na atualidade, o jornalismo vai cada vez mais barateando processos e, não raro, banalizando a veiculação de informações pouco confiáveis ou obtidas aleatoriamente¹⁰⁹. Esta constatação não encontra relação direta com o recurso à participação do especialista em telejornais, mas a *imediata credibilidade* projetada nesses representantes da especialização, sem dúvida, sobrepõe-se a qualquer opacidade dos recortes jornalísticos, sua autoridade e a confiança nela projetada, beneficiando-se até mesmo de certa *desatenção civil*, e colabora para a autenticação sem maiores resistências por parte da audiência.

Nesse sentido, acompanhando a “suspeita de que a realidade contemporânea se determina mais pela aparência estetizada, pelos valores imaginários, pela encenação e pelo poder manipulador de um sistema midiático do que pelas forças produtivas e econômicas” (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 290), cabe perguntar, de que forma será o amador capaz de exercer o papel crítico que sua própria condição de informalidade permite. Fica no ar a pergunta sobre as consequências da apropriação de instrumentos técnicos poderosos por parte de amadores que, sem vínculos e obrigações profissionais, podem servir à sociedade, denunciando as manipulações dos indícios/fatos transformados em notícia. Indaga-se, sempre, diante da circulação de informações registradas

¹⁰⁹ Como nos explicita a tática do “alguém disse que fulano disse que..” tão recorrente de uns tempos para cá. A nível de ilustração: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/02/estagiario-de-advogado-diz-que-ativista-afirmou-que-homem-que-acendeu-rojao-era-ligado-ao-deputado-marcelo-freixo.html>.

amadoristicamente, até que ponto a relativa autonomia que lhe é própria, respaldou uma atitude crítica.

*

MARCAS E MODOS AMADORES

Com a digitalização dos meios de produção do audiovisual, a economia imagética da contemporaneidade atualiza as demandas realistas a partir de uma inversão do *princípio de certificação do real*. Antes, as marcas de amadorismo representavam *falhas fílmicas*, suas precariedades revelavam incompetências no processo técnico e deviam ser evitadas pois resultavam em *quebras* na imersão e no convencimento ilusionista. Na contemporaneidade, porém, essas imagens tremidas e mal acabadas são incorporadas ao repertório profissional justamente pelas marcas que antes as estigmatizavam. É familiar a todos a presença destas no telejornalismo, por exemplo.

No entanto, apesar de um extenso período de diferentes experimentações celebradas, nas ficções, as imagens amadoras só foram, de fato, incorporadas ao repertório de efeitos roteirizados pelo *mainstream* na medida em que vieram se tornando cada vez menos *antiprofissionais*. Hoje é fácil constatar a ressignificação do papel desempenhado pelos acabamentos da precariedade na economia imagética. No entanto, ao longo de toda a segunda metade do século XX, encontra-se uma quantidade significativa de obras e também movimentos que recorreram aos modos amadores, seja na condução fluida de uma estética ensaística, afetivamente multilinear e dispersiva, ou seja pela rejeição dos protocolos convencionais da técnica cinematográfica e até pelo uso de novos suportes tecnológicos que propiciam uma experiência menos *artificialmente controlada*.

A contemporaneidade se beneficia dessas experiências e acervos para lidar com impasses representacionais advindos com a nova conjuntura técnica, estética e teórico-crítica. A infiltração generalizada do elemento amador atende à já conhecida habilidade do *mainstream* (e do *sistema do capital*) em incorporar críticas que lhe são dirigidas e elaborar, converter e processar as mesmas na formulação de novas tendências, produtos ou recursos expressivos que o

permitam contornar as provocações recebidas. A atualização das demandas realistas posiciona esses modos amadores (já não mais condenados por precariedade) como recurso estratégico na busca por respostas aos impasses representacionais instituídos contemporaneamente pelo tenso embate entre um longo histórico de críticas a uma realidade social demasiadamente mediada por imagens e o aprimoramento das técnicas especializadas de manipulação visual. Se observarmos na alta modernidade as relações – então menos estreitas – entre tecnologia, comunicação e arte-cultura, podemos já rastrear a energia questionadora exercida pelo amadorismo. O fato mesmo de realizar suas atividades marginalmente, tornava o amador um crítico rigoroso dos circuitos hegemônicos dos diversos tipos de informação. Hoje quando o trabalho amador é requisitado pelas instituições e redes de comunicação, é necessário um olhar muito mais agudo para avaliar o lugar ambíguo do amadorismo. Nesta tese, o empenho em livrar-se de preconceitos visa iluminar a percepção das práticas socioculturais para perceber situações onde a rebeldia latente, nos modos amadores, efetivamente atualizou-se e onde, ao contrário, deixou-se cooptar.

Dois filmes que ou foram produzidos ou remetem ao início dos anos 1990 tematizam a radicalização das condições de representação proporcionada por recursos especializados e o gradual empoderamento do cidadão através dos aparatos tecnológicos e midiáticos. Em filmes como *Adeus, Lenin!* e *Mera Coincidência*, temos interessantes exemplos de ficcionalização da realidade através de técnicas de manipulação imagética proporcionada pela tecnologia contemporânea. Como exemplos metaficcionalizados, tornaram-se emblemáticos por tematizarem o uso de efeitos especiais. Enquanto as práticas empregadas no primeiro mostram a apresentação de uma realidade forjada (mas com recursos que hoje são muito precários, remetendo ao fim dos anos 1980, estereotipadamente amadores), o segundo produz dentro de estúdio a minuciosa cobertura de uma guerra que não houve, alcançando os efeitos desejados e simulando a manipulação da opinião pública em período eleitoral. A construção de uma realidade paralela, forjada por recursos tecnológicos, é o tema dos dois filmes.

A poucos dias de sua possível reeleição, o presidente dos Estados Unidos Michael Belson vê sua popularidade despencar após ser envolvido em um caso de escândalo sexual. Como último recurso, a equipe do presidente aciona um prestigiado produtor hollywoodiano para que seja forjada uma guerra capaz de

deslocar o foco das atenções e reverter a progressiva rejeição ao até então favorito candidato e retomar os votos perdidos. Esse é o enredo base do filme *Mera Coincidência* (*Wag the Dog*), com Robert de Niro interpretando o presidente e Dustin Hoffman o produtor de cinema. Boa parte da minutagem do filme é dedicada às peripécias deste produtor que, dentro de estúdio, com toda estrutura e *know-how* da máquina publicitária e da roteirização estratégica, produz uma guerra que veicula, coordenando os comunicados da Casa Branca e a cobertura da grande imprensa, as imagens calculadamente mobilizadoras de um espectador vulnerável em sua poltrona, fispado por tais artimanhas especializadas.

Em *Adeus, Lenin!*, o protagonista interpretado por Daniel Brühl tem de orquestrar uma complexa rede de operações para que sua fragilizada mãe não tenha seu quadro clínico complicado. Tendo ficado desacordada durante os últimos dias que marcaram o fim do regime na Alemanha comunista, entrar subitamente em contato com as drásticas e imediatas mudanças que se processam em seu país seria desastroso. A decisão do jovem de esconder a verdade de sua mãe faz com que tenha de lançar mão de artifícios e explicações mirabolantes, sendo um deles, inclusive, produzir, com a ajuda de um amigo *videomaker*, noticiários falsos que estabelecem um nexó para as mudanças observáveis e evitam o agravamento do quadro de sua saúde. O filme explora tais questões pelo gênero da comédia, o que é muito adequado ao tempo e espaço de sua trama, pois, de fato, no período em que a história se situa, não eram mesmo disponíveis para um *videomaker freelancer* tecnologias capazes de simular programas do telejornal local com grande veracidade. A mãe do protagonista chega a desconfiar algumas vezes, mas o filme mantém a farsa bem humorada.

O fato de que, ao fim da história, os telejornais falseados consigam desenvolver um efeito de coerência para a mãe do protagonista, por mais que atendam à necessidade convencional do desfecho positivo, apontam também para a força da estrutura midiática e o apelo de suas representações na formatação da experiência e do pensamento dos cidadãos em torno da realidade. Há uma clara distinção entre as possibilidades de construção narrativa da realidade no caso de cada um dos filmes. Com tradicionais modos amadores, os noticiários em *Adeus, Lenin!* tem desde cenários que despencam até incongruências devidas à edição mal feita. Não são apenas recursos precários de tecnologia e estrutura, mas uma completa falta de experiência na área (o *videomaker* não pertence ao *métier* do

telejornalismo). Já em *Mera Coincidência* são os modos e recursos da especialização que se entrelaçam com a narrativa midiática e governamental para criar um clima de comoção e patriotismo que faz do presidente novamente um herói nacional, digno, portanto, do voto e da confiança do povo americano.

Estes dois filmes encenam, pelo repertório de artifícios midiáticos, a distância tradicionalmente estabelecida entre os modos amadores e especializados. Ambos são produzidos no momento em que a tecnologia começa a relativizar a falta de prestígio dos recursos expressivos e do acabamento do produto amador. No entanto, ainda apresentam e ilustram situações convencionais. Como vim apontando, essa disparidade não é mais atual, apesar de não ser adequado sugerir que as condições de realização amadora tenham se equiparado às produções especializadas, ainda mais se a referência for o nível de domínio técnico explorado em *Mera Coincidência*.

Antes, porém, de as condições amadoras terem recursos de produção capazes de relativizar a intensidade do estigma em torno dos seus acabamentos, algumas das principais cinematografias do século XX contribuíram decisivamente para que a própria sociedade estabelecesse outras dinâmicas de relação com os traços do *mal feito* e do *mau gosto*. A constância com que, tomando os modos amadores como alternativa para questões estéticas e políticas, estas produções converteram a precariedade de suas condições produtivas em potência de ação e coerência de discurso e propostas é tomada como forte indicador das premissas da tese.

A superficialidade e o falseamento ou distorção estereotipada da *vida real* encarnada pela cinematografia *mainstream* – acompanhada em paralelo pelo notável empenho dos *mass media* em modelar o comportamento e formatar processos de subjetivação – fez da espontaneidade e da autenticidade as bandeiras de todos os movimentos cinematográficos que atravessaram o século XX¹¹⁰. A proliferação e a importância conferida aos modos amadores de produção é,

¹¹⁰ Sem dúvida, a *liberdade* é o valor universal da modernidade, ela é que fundamentou as críticas vanguardistas frente à normatividade estética exercida pela figura do filisteu ou guardião cultural. Contudo, as transformações sociais advindas da massificação das sociedades (e as críticas que as acompanharam) – bem como a *ressaca* do pós-guerra e a inevitável auto-reflexão que ela promove no programa moderno – conduziu o Ocidente a avaliar com olhar crítico e, portanto, demandar modelos de vida e valores ou códigos morais mais consistentes. A intensificação deste processo – que tanto reverbera nos campos do trabalho como mobiliza uma série de momentos questionadores no campo teórico (pós-colonialismo, reivindicações étnicas e de gênero, etc) – sincroniza-se com a intensificação com que os modos amadores passaram a ser requisitados.

portanto, fruto de um processo tecnológico mas também estético-político que, nas suas variadas formas e localidades, propuseram em seus tratamentos vanguardistas, contrapontos aos modelos instituídos.

Sem dúvida, muitas dessas cinematografias partiam de uma notória falta de recursos que determinava grande parte das produções ao redor do mundo, em especial nas periferias do mundo subdesenvolvido. Talvez por isso tenha sido uma tônica de boa parte dos movimentos confrontar a opulência imperial do cinema *mainstream*, representado pela indústria norte-americana – mas que a ela não se restringia. No entanto, tal forma de posicionamento crítico não se ateve às periferias do mundo ocidental, tendo também se manifestado em diferentes pontos e épocas no próprio centro europeu. Considerado por muitos o marco inicial do cinema moderno, o Neorrealismo italiano exerceu influência decisiva sobre outras cinematografias e movimentos, como é o caso dos *cinemas novos* brasileiro e alemão, da *Nouvelle vague* e do cinema iraniano, por exemplo, e é um exemplo decisivo das questões que estão sendo aqui apresentadas.

Surgido no pós-guerra, o Neorrealismo inevitavelmente expressa um desejo de mudança e renovação. Após décadas dos equívocos políticos do período fascista, com o país atravessando uma intensa crise social, econômica e moral, o movimento apresentava a realidade a partir de um forte senso de tragédia popular. Revelando suas ênfases sociopolíticas, as obras do movimento se preocuparam em dramatizar e dar visibilidade ao drama do *homem ordinário*, de tipo popular, que experimentava as margens da sociedade. Almejavam conscientizar a população, empreendiam esforços para alcançar, por via estética, um campo de ação transformadora da realidade.

Em termos de realização cinematográfica, essa vontade de mudança se manifestava no rompimento com procedimentos e convenções que haviam se estabelecido com a técnica do cinema clássico. Foi com o Neorrealismo italiano que se deu o gesto decisivo pelo qual o cinema estabeleceu com a questão do acabamento e de práticas relacionadas à ideia estereotipada do amadorismo, um constante e fértil diálogo. Sem fazer uso de efeitos especiais, captando o som de forma *natural*, filmando em locações existentes ao invés de em estúdio, com roteiros improvisados e elencos que apostavam em uma expressiva quantidade de atores não-profissionais, o movimento reúne uma série de características que demarcam seu posicionamento crítico *anti-establishment* através de estratégias

amadoras. Em extrema coerência com suas propostas teórico-estéticas, o Neorealismo italiano enfrentava as precariedades de sua estrutura de realização demarcando a pertinência das marcas da precariedade como recursos privilegiados na busca por soluções estéticas que fossem, ao mesmo tempo, consoantes com suas proposições políticas.

Portanto, o esforço por problematizar a captação do real circundante não busca, de modo algum, a excelência representacional. Pelo contrário, rechaçando a estrutura técnica que garante o efeito mimético da realidade, não há aqui um belo a ser alcançado pelo cineasta em sua relação de perícia e domínio da técnica, mas a intenção de alcançar um estilo sem cair em efeitos manipuladores e artificiosos. O uso de imagens documentais atende a esta intenção de romper com tal barreira da representação. Inicia-se com o modernismo cinematográfico uma constante, mas variada, problematização de uma dimensão fundamental da direção cinematográfica, a construção da *mise-en-scène*¹¹¹. Nas décadas posteriores, diferentes propostas ou provocações corresponderam a novas rodadas através das quais foi desestabilizada a baliza técnico-teórica desempenhada por esta função. Ao representar o domínio da ambiência, a busca do diretor de “ordenar o real, de emprestar uma forma ao que é originalmente caótico” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 9) e seu controle rigoroso do equilíbrio formal dos elementos de cena caracterizou e distinguiu a obra de uma série de mestres da sétima arte¹¹².

Esta dinâmica multiplicadora de rupturas com as idealizações do cinema clássico, com o controle especializado e a representação ilusionista – afinada com as demandas vanguardistas e modernistas por liberdade, espontaneidade e autenticidade – ganha impulso com o surgimento, na segunda metade do século XX, de uma série de inovações tecnológicas na captação do som e na qualidade das imagens¹¹³. Buscou-se, então, atender as mesmas demandas e multiplicar as

¹¹¹ Trata-se de uma noção fundamental também para a crítica de cinema e que veio, igualmente, sendo problematizada por esta. Esta discussão não será amplamente abordada em seus pormenores pois extrapola o recorte da presente tese.

¹¹² Novamente é preciso ressaltar que essa discussão amplia-se consideravelmente se formos analisar as diferentes vertentes que atuaram em tal direção. Apenas demarco aqui a sincronidade entre o esgarçamento do controle representacional e a invasão do real, do acaso e do precário, como indícios e manifestações decorridas no campo da imagem em movimento que confirmam os processos apontados pelas premissas da tese.

¹¹³ Estas inovações tecnológicas resultaram em suportes caseiros, como a super-8 na década de 60.

propostas e estratégias de diferentes abordagens realistas. Como assinala Ivana Bentes, assim como ocorreu em relação à Super-8 na década de 1970, a assimilação de “imagens sujas, escuras, instáveis”¹¹⁴ acabou promovendo um deslocamento renovador de estratégias da ficção. Trata-se da “aceitação de um olho ‘amador’, não-adestrado, não-profissional, [que] está diretamente ligada à crescente proliferação, no regime da produção audiovisual industrial, das imagens privadas, da imagem ‘doméstica’”, e representa intensamente a economia imagética do contemporâneo. Movimentos como a Nouvelle Vague e o Cinema Novo brasileiro¹¹⁵ são exemplos do surgimento de um tom ensaístico, que se vale da construção de um *fluxo audiovisual* que acaba por “criar um cinema individual e subjetivo, que transforma o consumo de imagens domésticas num movimento de resistência e criação”. Não é apenas o cinema subjetivo e autoral realizado entre as décadas de 50, 60 e 70, por exemplo, que revela a presença marcante do trabalho amador. Toda a versatilidade do amador se comprova na forma como também se combina a outros empreendimentos realistas. Seus bons resultados podem ser vistos no estilo direto que tanto podia estar a serviço de uma presença neutra e observadora como também ser muito conveniente para o espírito combativo que os anseios políticos da época afluíam, produzindo um cinema militante, de intervenção.

A experiência dos cinemas novos foi diretamente influenciada por essa captação do instante, do momento de enunciação, do acontecimento e da banalidade. Esta fluidez do real, que renovou ao longo do mesmo período o documentário, veio “caracterizar e definir a própria linguagem da televisão e do vídeo”, e representa uma abertura pela qual se deram múltiplas contaminações de processos especializados pelas táticas amadoras, facilmente mapeáveis através da presença marcante das marcas da precariedade. Na marginalidade dos espaços alternativos, na efervescência anárquica dos desvios desconstrutivos das convenções, ao mesmo tempo espontâneas e experimentais, as práticas que advêm

¹¹⁴ BENTES, Ivana. *Video e cinema*. Texto disponível em: http://plataforma.videobrasil.org.br/system/anexos/97/original/Video%20e%20Cinema_Ivana%20Bentes.pdf?1386348674.

¹¹⁵ É provável que, a respeito deste último, Oswald de Andrade pudesse repetir uma passagem de seu *O meu poeta futurista*: trata-se de “uma arte à altura de sua efusiva aspiração vital e de compasso com o senso profundo de sua responsabilidade americana” (OSWALD, p. 185).

dessas inovações demarcam um período rico em renovações dos recursos expressivos no cinema.

As motivações que pautaram esses movimentos que surgiram nas primeiras décadas do pós-guerra permaneceram atualizando-se, de forma que pode-se até dizer que, ao longo do *século do cinema*, os manifestos envolvidos com a sétima arte estiveram sempre a acusar tais reivindicações de uma busca por maior espontaneidade e realidade, reivindicando maior autenticidade para a criação cinematográfica. Buscou-se uma abordagem menos superficial da vida cotidiana que envolvesse, inclusive, uma aposta no campo de ações estéticas como força transformadora da realidade. O movimento que se autodenominou *Dogma 95* é um dos mais explícitos exemplos de como estratégias amadoras foram articuladas como pauta de intervenções e desvios muito celebrados na cultura do século XX. Reitera, também, essa articulação que apresentei entre as imagens e estratégias amadoras e as demandas realistas que acompanham, ao longo de todo o século, o desenvolvimento dessa linguagem *recém-nascida*.

Escrito pelos jovens Lars von Trier e Thomas Vinterberg, o manifesto do *Dogma 95* tem claramente uma base comum com outros manifestos que o precederam: a maioria destes pedia liberdade (valor supremo dos modernos), e um cinema realizado com espontaneidade que alcançasse maior realismo. Os dinamarqueses miravam sua artilharia contra a *cosmética* pasteurizada dominante, orquestrando, nas palavras de Vinterberg, “uma reação à preguiça e à mediocridade, tanto do cinema europeu quanto do norte-americano”¹¹⁶. Apesar de lançar mão de noções problemáticas, como as de “autenticidade” e “verdade”, que conferiam ao *programa dogmático* timbres românticos, mesmo que reencenasse ingenuidades conhecidas no campo das artes, ao menos o movimento alcançou o mérito de realizar obras que, de fato, não poderiam ser confundidas com o superficialismo dominante dos formatos mais padronizados. A proposta dos cineastas é de um cinema *menor* em confronto com a grandiosidade do *mainstream* cinematográfico.

A originalidade do *Dogma* nesse conjunto de manifestos está no fato de que não é em termos vagos ou genéricos, mas específicos, que o seu receituário de procedimentos alternativos é apresentado. Sua intenção de realizar “um cinema

¹¹⁶ Cf. Schepelern, Peter. *Depois da festa: o efeito do Dogma no cinema dinamarquês*.

livre de todo aparato industrial”¹¹⁷ baseava-se em prescrições que vão de restrições técnicas (o excesso de pós-produção aplicado nas correções, nos tratamentos e nos efeitos visuais que dominavam o cinema *mainstream*, por exemplo) à intenção dos autores do manifesto de limitar tipos de trama. Ao estipular como uma das regras do movimento que “o filme não deve conter nenhuma ação ‘superficial’”, os cineastas estabeleciam como conduta contraposta criticamente ao cinema comercial, tratamentos temáticos não menos violentos, abolindo “[h]omicídios, armas, etc.” de acordo com o propósito de que “[n]ão podem ocorrer”.

Os filmes do Dogma não recorrem a artifícios para maquiar precariedades da produção: “São proibidos os truques fotográficos e filtros”, “O som não deve jamais ser produzido separadamente da imagem ou vice-versa”. Ao contrário, faz uso de recursos deliberadamente *defeituosos* e *imperfeitos* para afirmar um cinema comprometido com o resgate da espontaneidade e de uma experiência singular. Faz justamente do acabamento amadorístico um modo inventivo de afirmar sua linguagem rude que apresenta alternativas às reviravoltas convencionais do *screenplay* norte-americano e às fórmulas comerciais com excesso de efeitos especiais.

Para a presente discussão, essas imagens distorcidas ou tremidas, o uso da câmera de mão, o deslocamento das filmagens do estúdio para as locações com luz natural, a ausência de rigidez e o descarte dos ajustes de pós-produção ilustram anseios naturais como desdobramento do processo tecnológico iniciado na década de 1990. A cultura de massa, o esgarçamento das restritas hierarquias do cânone moderno e os *levantes da contracultura*, como o punk, já demonstravam, no campo dos fenômenos socioculturais, bases de maior *abertura* para o elemento amador. Por seu lado, as inovações da tecnologia digital iniciadas a partir da última década do século XX, não apenas vieram relativizar a incompetência de acabamento e apresentação do produto ou performance amadora, como também intensificaram o despojamento, o interesse pelo processual e precário. Assim, variados circuitos profissionais incorporaram práticas amadoras como recurso expressivo diferenciado dentro desse contexto tecnológico.

¹¹⁷ Como assinala Julio Bezerra, curador da mostra *Dogma 95*, fruto de parceria entre o Ministério Público e o Banco do Brasil.

Como é notório, a animação é um dos formatos expressivos que demonstrou intenso potencial comercial a partir desse processo tecnológico. Pode-se perceber em produções como a do cineasta francês Patrick Bokanowski, *La Plage*. (1992)¹¹⁸, exemplos de como a precariedade ou o que em outros tempos seria considerado *falha técnica* passa a representar um importante campo de recursos expressivos. O artista cria *distorções reais* através de uma óptica alterada, com lentes *imperfeitas*, que permitem, sem o uso de pós-produção, uma paisagem onírica, uma praia transfigurada, com figuras distorcidas, refratadas e sincronizadas entre si, imersas numa singularidade visual e sonora cuja precariedade dos efeitos defeituosos é a grande importância da amostra.

Além da diferença no uso dos acabamentos precários, essas amostras apresentadas vêm também sublinhar a impressionante agilidade de assimilação do *sistema* frente a suas críticas ou ações contrastantes. O *Dogma 95* não ilustra apenas como a condição amadora é uma escolha estratégica para *armadilhar* as convenções e protocolos; além de ser também inserção ou *embalagem* para o consumo espetacularizados, mesmo quando se propõe ser uma fratura, desvio ou linha de fuga de práticas sedimentadas. Ironicamente, o uso pioneiro das câmeras digitais¹¹⁹ fez com que o *Dogma* se inserisse nos primórdios dessa *revolução amadora* no âmbito das imagens, quando passou a ser incorporado em suas funções de sedução pelos formatos da teleficção. Com a difusão das câmeras digitais, em vez de ser abalado, como o *Dogma* pretendia, o cinema *mainstream* acabou por reforçar ainda mais seus recursos ilusionistas.

¹¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=jOD5U-w0w24>.

¹¹⁹ Estas, tão fundamentais para a *democratização do cinema*, que na década seguinte iriam se proliferar e produzir imagens que viriam invadir sites como o Youtube. Como assinala Ivana Bentes, as demandas manifestas na busca estética do *Dogma 95* podem ser pensadas “em relação a uma tendência muito maior dentro do cinema, bem como a cultura contemporânea como tal. A aparência feia e mal acabada tem sido, por exemplo, uma tendência dentro da publicidade, pelo menos desde os anos 80. A estética punk teve um grande impacto nos últimos vinte anos. E na televisão, um número crescente de programas é feito de diários em vídeo, vídeos caseiros, reality shows e semelhantes – o que parece ser uma tentativa de jogar os profissionais para escanteio e substituí-los por “pessoas comuns”. Privilegia-se a aparência amadora”.

*

UMA CÂMERA NA MÃO

Ao longo das últimas décadas, a cadeia de produção do jornalismo tem passado por uma profunda transformação dos modos de compor-se e se conceber. São duas as principais evidências da presença amadora no cerne destas mudanças, uma mais evidente e legitimada, praticada às claras, e a outra de absorção ainda imprevisível, vislumbrada entre motes utópico-progressistas ou em caracterizações sob o signo ameaçador do subversivo e até mesmo anárquico. A assimilação de fontes amadoras através dos fomentos de interatividade por parte da grande mídia foi destacada anteriormente em torno da múltipla circulação e centralidade das marcas de acabamento precário na economia imagética do contemporâneo. Trata-se da primeira evidência.

A segunda evidência, acusa outras dinâmicas de relação entre a grande imprensa e as fontes amadoras, sem envolver colaborações fomentadas. Na verdade, não raro, essas contribuições amadoras se constituem suscitando conflitos em torno da composição narrativa do jornalismo institucionalizado. Nesse caso, falo necessariamente de fontes amadoras que não são apenas colaborativas. Enquanto o empenho e o olhar do espectador apenas municiar de imagens os registros da informação pautada pelo grande grupo jornalístico, não se incorrerá em maiores transtornos. Permanece a dinâmica amistosa e convidativa. Enquanto pode deter o controle da *sala de enquadramento final*, o dispositivo televisivo vê com bons olhos a colaboração amadora. Incentiva a mesma pois, além da contribuição de registros para suas reportagens, entende que tal dinâmica de fomento garantirá, também, um estreitamento de laços com a audiência.

Contudo, quando o produtor, entendido como amador, resolve divulgar por conta própria, em canais alternativos, seus enquadramentos e interpretações dos fatos narrados – e, em especial, quando estes são dissonantes em relação àqueles apresentados pela imprensa já estabelecida – surgem ruídos e resistências por parte da mídia hegemônica. A insistência do fomento à interatividade com as imagens amadoras contrasta com a resistência com que a mídia especializada trata, por exemplo, coberturas jornalísticas produzidas por iniciativas independentes. Muitas vezes unilateral e alinhada exclusivamente com os

interesses econômicos das empresas jornalísticas, essa colaboração entre profissionais e *amadores* é definida por tensões e até dissimulações que estabelecem uma relação ambivalente, quando não antagônica.

São essas dissonâncias que me interessam em especial. Um múltiplo e descentralizado engajamento crítico à seletividade tendenciosa da grande imprensa permeia a redistribuição de dinâmicas entre as partes envolvidas na autenticação e construção do relato jornalístico. Durante muito tempo, o bom acabamento do material audiovisual era o que distinguia o jornalismo profissional daquele voluntarismo dos *cinigrafistas amadores*. Hoje, contudo, a situação é notavelmente diferente. Não apenas pelo aperfeiçoamento dos modos de produção, que retira do amador a esperada apresentação de *mal acabamento*, mas, também, pela multiplicação de canais alternativos que trazem complexidades e nuances para a classificação do profissionalismo na atualidade.

A inserção das ferramentas digitais na vida do cidadão comum abastece os veículos da grande mídia com imagens registradas amadoristicamente ao mesmo tempo que transfere para o cidadão o poder de mídia. O mundo da comunicação eletrônica amplifica massivamente a produção independente e instaura uma polifonia de vozes em disputa e ruído. Há, na autopublicação criticada por muitos, uma extensa e variada prática do *comentário* – que vai desde as conversas em redes sociais até toda forma de *legenda crítica*, como é possivelmente o caso dos *memes* – que tensiona narrativas do *status quo* e explicita na *vontade de dizer* que caracteriza a contemporaneidade, uma batalha narrativa na circulação pública e cotidiana dos discursos¹²⁰. A lógica de produção, consumo e circulação de conteúdos no mundo contemporâneo torna o registro amador, sempre a *um toque de tela*, o mais ágil e corriqueiro, e, portanto, um recurso privilegiado para a expansão do alcance da captura de material do relato jornalístico. Portanto, na medida em que a circulação alternativa de informação afeta e gera respostas na

¹²⁰ Por mais que o redispôr de capacidades expressivas não garanta necessariamente uma diversidade considerável de informação disponível – um dos “paradoxos da sociedade de informação é que quanto mais vasta é a informação potencialmente disponível, mais seletiva é a informação efetivamente posta à disposição dos cidadãos. E como, neste tipo de sociedade, o exercício ativo da cidadania depende mais do que nunca da informação que o sustenta, a luta democrática mais importante é a luta pela democratização dos critérios da seleção da informação” (SANTOS, 2014, p. 203) – a autenticação jornalística dos fatos e relatos ganha complexidade junto a multiplicação de fontes e opiniões. Indicar que há um *empoderamento* amador que acompanha esse redispôr das capacidades expressivas, não quer dizer, porém, que tenha sido revertida a assimetria entre os amadorismos e as linhas especializadas de produção.

estratégia dominante, potencialmente o amador agora pode ser considerado um *player*. Levando em conta a assombrosa influência simbólica e cultural que a televisão (e as demais linguagens do campo da imagem em movimento), em sua vasta rede de mediações e intencionalidades, exerce na formatação ou enquadramento da realidade, o potencial de mobilização coletiva proporcionado pelos *recém-nascidos* habitats e suportes da tecnologia digital está longe de ser algo trivial.

Pelas próprias características das imagens amadoras, valorizadas na contemporaneidade, a crítica anti-ilusionista que surge no âmbito do documentário moderno propõe variações de abordagens amadoras em torno das demandas realistas. Por um lado, diferentes tendências de acabamentos brutos, minimalistas ou *diretos* problematizam o ilusionismo deflagrando a intenção de abolir ou esgarçar a representação. Da mesma forma – como se percebe hoje em algumas das melhores obras do cinema contemporâneo brasileiro, por exemplo¹²¹ – outras inclinações interessaram-se mais por deslocar o centro de gravidade das tramas apresentadas em torno de uma diluição de fronteiras entre documentário e ficção. O início desta *contaminação* pode ser percebido no tom ensaístico e auto-reflexivo, mas *pop*, do cinema autoral a partir das décadas de 60 e 70. As marcas e modos amadores têm presença marcante nesse cinema comprometido com o realismo, mas não tanto a partir do controle representacional do que pela *exposição* daquilo que a *mise-en-scène* não mostra. Pela relação entre os procedimentos auto-reflexivos e os anti-ilusionistas, que se consolidam no cinema documental e na arte dessas décadas, o documentário viveu uma transformação, turbulenta, mas renovadora de sua linguagem. Nas décadas seguintes, os campos crítico-criativos da arte contemporânea tenderiam a cortejar o registro de cunho documental no bojo da atualização dos investimentos realistas de tal forma que, não seria exagero apontar uma tendência *documentalizante* (ODIN, 2000, p.70) entre as principais forças atuantes no campo do audiovisual.

Em termos de visibilidade nos circuitos digitais e da ocupação de espaços comerciais, o documentário se beneficiou intensamente da circulação ampliada

¹²¹ Refiro-me a filmes como “Jogo de cena”, “Esse amor que nos consome”, “Ela volta na quinta” e “Branco sai, preto fica”, exemplos que mergulharam numa pesquisa de linguagem em que o documental sofre fissuras de onde irrompem elementos ficcionais que pulsam para além do mero registro do cotidiano.

pela tecnologia digital. Em paralelo, a portabilidade de câmeras digitais com definição suficientemente boa faz surgir na contemporaneidade um novo tipo urbano, que interessa em especial para a presente discussão, representante de uma das dimensões possíveis entre tantas atreladas a uma nova condição que surge na *era da informação: o homem fonte*¹²². Refiro-me ao *documentarista*, que, assim como o *hacker*, é uma figura chave para uma análise que reflita sobre o ativismo e o engajamento político na atualidade.

Ao contrário do *hacker* – que, mesmo sendo, em boa parte, um *autodidata*, encena menos o escopo de traços que demarcam a singularidade teórica e política da condição amadora – o *documentarista* nutre, naturalmente, afinidades históricas com os modos amadores. Não raro seus *relatos* demandam a recuperação de arquivos e registros feitos de forma precária, para uso pessoal ou caseiro. Seu campo de atuação resiste ao princípio organizador do roteiro. O *documentarista* precisa “ensaiar possíveis conexões sem necessariamente desenvolvê-las, precisa associar espaços sem obrigatoriamente conhecê-los em sua totalidade, o que é muito diferente de ser superficial (MIGLIORIN, 2014, p. 240).

O ineditismo estabelecido pela intensa facilitação na partilha de experiências e relatos do cotidiano de cada um faz da figura do *documentarista* uma condição apta a ser habitada potencialmente por qualquer cidadão. Nota-se aqui, novamente, em posição antagônica, exemplos aqui apresentados pelos traços enfáticos do trabalho de Andrew Keen e os juízos por ele expressos em torno da *autopublicação*. O suposto *excesso de amadorismo* também é acusado nos discursos que acompanham o conservadorismo com que a grande imprensa aborda uma série de questões atreladas ao mundo digital¹²³.

¹²² Esta noção não foi recolhida em nenhuma referência, e mereceria maior desenvolvimento e organização de *tipos* representativos. Basicamente, relaciona-se com a inerente transformação, em potencial, de cada cidadão em produtor de conteúdo. Qualquer um pode ser uma *fonte*. Se isso já era antes, em parte, possível, a dinâmica comunicacional da contemporaneidade deu outra dimensão para essa situação. Do cidadão que registra algo no cotidiano, passando pela apropriação de dados alheios e chegando até o ponto em que uma pessoa vaza informações sigilosas e expõe segredos de estado – como Edward Snowden fez – se esboça um arco considerável de possibilidades de experimentar-se enquanto *homem fonte*.

¹²³ Em locais como o Brasil, em que o monopólio de um mercado é uma realidade de cinquenta anos, esta questão é mais crônica. O problema do monopólio no setor de radiodifusão é o entrave que representa à diversidade de conteúdos e opiniões, resultando em disparidades no enquadramento dos fatos e estabelecendo uma dinâmica de circulação pasteurizada e estereotipada frente à diversidade cultural e política do país.

Nos registros feitos em manifestações ocorridas nos últimos anos ao redor do mundo encontram-se interessantes amostras para a presente pesquisa. A forma com que, apesar de sensíveis às reivindicações peculiares a cada região, essas manifestações compartilharam propostas e experiências de luta política articuladas através de formas minoritárias de comunicação, produzidas independentemente do aparato da mídia dominante, explicita um campo significativo para a reflexão em torno da questão amadora no mundo contemporâneo. Seguindo o recorte dedicado ao campo jornalístico, a *Mídia Ninja*¹²⁴ tipifica uma prática minoritária de divulgação de acontecimentos registrados a partir de acabamentos precários e que exemplificam campos em que a condição amadora pode continuar desempenhando uma atuação subversiva e desestabilizadora do *status quo*. O *documentarista* é uma figura que, nos termos aqui apresentados, representa um desdobramento das nuances que favorecem, na conjuntura atual, a centralidade da condição amadora.

Há, entre os modos amadores e o conceito de *literatura menor*, desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari a partir de suas experiências de leitura da obra de Kafka, muitos pontos de contato, mercedores de maior desenvolvimento no âmbito das relações entre literatura, política e cultura para a reflexão contemporânea¹²⁵. A prática *menor* é aquela que “assume sua marginalidade em relação aos papéis representativos e ideológicos da língua e que aceita o exílio no interior das práticas discursivas majoritárias”

¹²⁴ *Ninja* aqui representa conjunto de narrativas independentes, jornalismo e ação. O Ninja ganhou notoriedade com suas transmissões em tempo real dos protestos que se espalharam pelo País em 2013.

¹²⁵ É curioso notar que conceitos tão fundamentais para a filosofia de Deleuze e Guattari como o agenciamento e o rizoma tenham se originado com a leitura realizada em torno da obra de Kafka. Desenvolvidas entre o lançamento de *O Anti-Édipo* e os *Mil Platôs*, as proposições advindas com a *experimentação de Kafka* “tem aparecido com frequência nos debates sobre a relação ‘literatura e sociedade’ em suas várias implicações, desde uma reformulação da questão política nas práticas analíticas da literatura até uma caracterização de certas literaturas canônica e geograficamente marginais na perspectiva dos estudos culturais” (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 267). A notável “radicalidade antiacadêmica” ilustra a premissa de uma força amadora se manifestando no campo do saber. No caso específico de Deleuze, seus textos “mostram muito bem como alguns conceitos do sistema filosófico deleuziano são suscitados pelo exercício de pensamento não conceitual que se encontra nos saberes não filosóficos (MACHADO, 2010, p. 7). A horizontalidade das superfícies que se manifesta na lógica de suas reflexões reproduz-se na relação da filosofia com os outros domínios: uma “criação de pensamento, tal como são as outras formas de saber, sejam elas científicas ou não”. Como se utilizasse um procedimento de colagem, tal qual feito pelas vanguardas, a amplitude da modificação do texto realizada pelo autor, que se aventura a “pensar em seu próprio nome usando o nome de um outro (MACHADO, 10), é uma obra construída por procedimentos que sublinham as premissas da tese.

(SCHØLLHAMMER, 2013, p. 263). Na condição *à parte*, no “estranhamento de quem fala fora do lugar ou de quem aceita e assume o não lugar como seu”¹²⁶, maior e menor “qualificam menos línguas diferentes do que usos diferentes da mesma língua” (MACHADO, 2010, p. 14). A prática menor advinda do engajamento deste *manifestante-documentarista* em buscar enquadramento dos fatos e relatos faz com que, pelos suportes e circuitos tecnológicos, também o tecido da vida social insira-se ainda mais nos modos de produção do jornalismo, e não apenas o contrário. Ao contrapor com imagens registradas amadoristicamente a montagem da narrativa da imprensa profissional, a *Mídia Ninja* representa um notável empenho coletivo que conferiu para práticas inovadoras de comunicação grande importância política¹²⁷. No caso, a veiculação informacional alternativa consiste em uma prática de resistência, um ativismo que não apenas entende, mas atua, a partir da percepção de que “tornar-se minoritário é desviar do modelo” (MACHADO, 2010, p. 16).

Por vezes este empoderamento dos suportes midiáticos ultrapassa os registros do instante e envolve ações mais elaboradas, que se relacionam de diferentes formas com a interseção entre o ativismo e a desobediência civil. A massificação de tecnologias midiáticas na vida contemporânea não apenas desconstruiu sistemas e modelos de negócio. Ela forneceu também condições para iniciativas autônomas atuarem sobre forças globais por meio das redes de comunicação. No mundo digital, onde todos viram *imago*¹²⁸ – seja grandes empresas, personalidades públicas ou cidadãos comuns – a proximidade entre uma multiplicidade de atores facilita projetos que desafiam poderes constituídos. O trabalho da dupla *The Yes Men Group*¹²⁹ exemplifica como esse grau de

¹²⁶ Ibid., p. 263.

¹²⁷ E até mesmo um valor jurídico, na medida em que as imagens registradas por celulares podiam vir a constituir prova em uma eventual criminalização do cidadão por parte do Estado. Este é o caso, por exemplo, do *Coletivo Papo Reto Comunicação Independente*. Surgido como resposta às truculências decorridas da ocupação da polícia no Complexo do Alemão no bojo das UPP’s (Unidades Pacificadoras), o coletivo de jovens moradores do local atua nas plataformas digitais para divulgar flagrantes registrados por eles no dia a dia da favela.

¹²⁸ Na contemporaneidade a humanidade passa a produzir ativamente algo que, em termos simbólicos, esteve restrito à experiência individual de cada um com a imagem refletida no espelho: somos nós, mas não se trata de uma *substância*. Na verdade, o que o espelho inaugura é a capacidade de passar a outros estados, estampar a visualidade de nossa imago e inseri-la em outros trânsitos e circuitos.

¹²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=m2j-8dz1xDE&list=PL3E5FADCA4D88C0C7>.

<https://www.youtube.com/watch?v=MGPUr0Iaz80>.

acessibilidade estende-se também às pessoas e às instituições, e não apenas ao trânsito de conteúdos. Os ambientes digitais oferecem para o ativismo mais combativo, de guerrilha, uma multiplicidade de recursos que favorecem suas intenções de arranhar a imagem de instituições de alguma forma representantes do poder global e que até então encontravam-se distantes. A *correção de identidade* proposta pela dupla insere-se em um repertório amplo de formas pelas quais o ativismo midiático busca subverter, boicotar e expor a constrangimentos agentes do monopólio da ideologia corporativa e da dominância do capital.

Assim como, em relação ao jornalismo, banalizou-se a sensação de que uma reportagem correta interessa muito mais para a pessoa a respeito da qual se escreve do que para quem está escrevendo, a corriqueira difusão de informações não confirmadas multiplica práticas caluniosas. O caso envolvendo Shirley Sherrod¹³⁰, então diretora rural do Ministério da Agricultura dos EUA, é por demais emblemático. Quando Andrew Brietbart editou um vídeo de 43 minutos e apresentou-o com apenas duas partes de menos de três minutos, alterando completamente, em sua montagem, o tom da fala de Shirley, transformou o discurso desta representante negra em racista. Acusando esta de conivência e prática de uma lógica contra a qual toda a carreira da representante se empenhou, Brietbart provocou sua retirada do governo Obama. Quando até a Casa Branca deixa de checar as informações, é porque realmente a coisa não vai bem. Intenções maliciosas e o desprezo negligente pela apuração dos fatos tem sido constantes na mãos de jornalistas e manipuladores, ora propositalmente provocativos ora falsamente *cidadãos de bem*.

O brasileiro Fernando Motolese aborda a Danone com dois vídeos para um mesmo produto, um iogurte: traz no primeiro, o convencional modo de expor em comerciais o cuidado com a saúde digestiva, e, no segundo, traz imagens escatológicas para o mesmo texto, sua proposta foi de que a Danone lhe pagasse uma taxa cada vez que o primeiro vídeo fosse assistido ao invés do segundo. Enquanto proposta jurídica, esta documentação tanto pode ser vista como chantagem virtual quanto como uma esperta jogada de guerrilha. A inserção destas passagens é meramente ilustrativa, o interesse é assinalar, no campo das

¹³⁰ Tanto o imbróglio envolvendo Andrew Brietbart e Shirley Sherrod, quanto a abordagem de Fernando Motolese à gigante Danone foram retirados no livro de Ryan Holiday: *Acredite, estou mentando confissões de um manipulador de mídias*.

circulações imagéticas, um esfera de ação inédita para as iniciativas amadoras que podem não apenas ter assimiladas suas táticas ou convertidas suas marcas em produtos e tendências, mas atuar incisivamente no mundo contemporâneo.

Esse conjunto de práticas que surgem a partir do barateamento e acesso fácil a mecanismos técnicos de produção de informação podem constituir-se como irrupções na construção do sistema estratégico de controle da subjetividade. Na contemporaneidade, o amadorismo já não representa, como ocorrera com a modernidade, o ângulo de convergência de energias e impulsos desviantes dos padrões de rigor imparcial e do controle de qualidade estabelecidos pelas redes majoritárias de informação. A ampliação (pela técnica) de possibilidades facilitadoras do trabalho amador estimula a batalha narrativa pela autenticação dos fatos mas também garante a inclusão dos efeitos da precariedade e das táticas amadoras de produção. Se, por um lado, a conjuntura tecnológica da atualidade relativiza tanto a noção de acabamento improvisado, quanto a distinção entre o profissional especializado e o curioso diletante, por outro lado, torna o amador demasiadamente dependente desses suportes.

Neste contexto, conjugando um legado contracultural e também atualizando e confirmando a permanência das ideias e impulsos anarquistas, o ativismo que decorre do poder de mobilização alcançado por produções amadoras aponta a centralidade da figura ou de uma ética *hacker* em nossos tempos¹³¹. Frente à vigilância patrocinada por governos e o abuso sistemático do sigilo oficial, o *hacker* circula anonimamente, serve-se de equipamentos eletrônicos alheios sem que seus proprietários percebam, saqueia os alvos da pauta destes, envolve-se com diferentes propostas de guerrilha na web. Não raro um especialista autodidata, o *hacker* reinventa os equipamentos e navega por uma rede de conexões *à parte* das principais rotas da web, como os piratas e corsários na navegação do século XVIII. O mundo contemporâneo atualiza em torno dessas figuras a “significação do valor político da transgressão e da criminalidade” (FOUCAULT, 2008, p.106). Como *inventor de táticas*, o *hacker* transgride os usos dirigidos pelos artefatos tecnológicos, e se mostra capaz de operar a

¹³¹ “Sou ministro, sou músico, mas sou, sobretudo, um hacker, em espírito e vontade” (GIL, 2013, p. 320).

*minoração*¹³² das máquinas disponibilizadas pelo mercado. Por desestabilizar a expansão da coleta de dados fomentada pelo exercício da governança, o *hacker* porta-se como “máquina de guerra em si mesma, parece efetivamente irreduzível ao aparelho de Estado, exterior a sua soberania, anterior a seu direito: ela vem de outra parte” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 12-13), como “uma potencia contra a soberania, uma máquina contra o aparelho” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 13). A expansão do campo de ação política do amador, através das ferramentas e socialidades do mundo contemporâneo, aproxima-o de uma ética *hacker*. Entre ambas as figuras, há uma provável e fértil parceria. Talvez o *hacker* seja a figura/condição mais adequada para congregar as energias desviantes e subversivas ao panorama contemporâneo como o foi o amador na modernidade. Entre ambas residem os desdobramentos e a potencia subversiva dos *contragolpes* amadores: qual os usos e significados que a contemporaneidade investirá em suas relações com a tecnologia? De que forma este novo escopo de relações fundamentará a revolução política e cultural já em andamento no Ocidente?

*

O AMADOR DIANTE DE SEU TRABALHO

A presente tese buscou apresentar uma base comum entre processos marcantes na história dos últimos séculos da cultura Ocidental que estabelecem com a conjuntura atual relações significativas em torno da ideia e da condição amadora. Muitas questões e vertentes assinaladas não foram aprofundadas pela reflexão, que se ocupou de mapear evidências históricas e referências teóricas para as premissas apresentadas. A falta de bibliografia dedicada ao objeto apresentado fez com que a pesquisa se concentrasse em inventar suas próprias fontes. No único livro que aborda explicitamente a condição amadora, encontrei apenas a continuidade dos tratamentos pejorativos cuja relativização a tese pretendeu rastrear. Em princípio, a reflexão desenvolvida nesse livro não caberia numa bibliografia acadêmica, muito menos como ponto de partida desencadeador de pesquisa para uma tese. No entanto, pareceu estratégico configurar a imagem

¹³² O termo *minoração*, apropriado do vocabulário deleuziano, atende aqui a um uso subversivo dos aparatos tecnológicos.

do amador contrastando-a com seu tradicional enfoque negativo. A importância que a atividade amadora ganha recentemente destacou-se, então, desse panorama preconceituoso voltado para a denúncia de uma suposta decadência cultural.

O restante do material utilizado atravessa campos variados – como a história, a sociologia, a filosofia e a psicanálise, os estudos de mídia e a crítica literária – e foi retirado de discussões que não tinham como intenção refletir sobre a questão do amadorismo, pelo menos não de acordo com a abordagem proposta pela tese. Acredito que ficaram evidentes os motivos pelos quais os autores aqui citados me acompanharam, bem como a pertinência do objeto proposto. Seja por sua singularidade teórica e política, seja por sua importância para os futuros desdobramentos e inovações expressivas nas artes, a condição amadora ganha projeção inegável na contemporaneidade. Acredito, também, que todas essas questões, e a notória versatilidade com que os significados e marcas atrelados ao amadorismo têm sido recrutados e manifestos, reiteram a importância da construção de um discurso investigativo acerca do traço amador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Lisboa: Relógio D'Água, 2010.

———. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANDERSON, Benedict. *Sob três bandeiras: Anarquismo e imaginação anticolonial*. – Campinas, SP: Editora da Unicamp; Fortaleza, CE: Editora da Universidade Estadual do Ceará, 2014.

ANDRADE, Oswald. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003.

———. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011.

AVELLAR, Idelber. *Cânone Literário e Valor Estético: notas sobre um debate de nosso tempo*. Revista Brasileira de Literatura Comparada, n.15, 2009.

BENTES, Ivana. *Video e cinema*. Texto baixado em: http://plataforma.videobrasil.org.br/system/anexos/97/original/Video%20e%20Cinema_Ivana%20Bentes.pdf?1386348674.

BEZERRA, Julio; BEZERRA, Rafael (Orgs). *Dogma 95*. Rio de Janeiro: Conde de Irajá Prod., 2015.

BIRMAN, Joel. *As pulsões e seus destinos: do corporal ao psíquico*. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

BRASIL, André; MIGLIORIN, César. *Biopolítica do amador: generalização de uma prática, limites de um conceito*. Revista Galáxia, São Paulo, n. 20, p. 84-94, dez. 2010.

CAMPOS, Augusto. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CARDOSO, Marília Rothier; SOUZA, Eneida Maria de. *Modernidade toda prosa*. – Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

CARDOSO, Fernando Henrique. *Pensadores que inventaram o Brasil*. – São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault* – Um percurso pelos seus temas, conceitos e autores. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

CAYMMI, Dorival. *Um certo Dorival Caymmi* in *Música Brasileira*, de Aluísio Didier.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. – Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CHAUI, Marilena. *A ideologia da competência*. – Belo Horizonte: Autêntica Editora; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2014.

COELHO, Frederico. *Entre as margens do Rio – a transformação do marginal em herói na obra de Hélio Oiticica*. In: *Modos da margem: Figurações da marginalidade na literatura brasileira*. FARIA, Alexandre; PENNA, João Camilo; PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. – Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015.

DANOWSKI, Déborah, CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. 2014.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. – Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. – São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2010.

DOSSE, François. *História do estruturalismo*. Bauru, SP: Edusc, 2007.

DUARTE, Pedro. *A palavra modernista. Vanguarda e manifesto*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

FELINTO, Erick. *Videotrash; o Youtube e a cultura do “spoof” na internet*. Revista Galáxia, São Paulo, n. 16, p. 33-42, dez. 2008.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. – Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: 7Letras, 2010.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. – São Paulo: Martins Fontes, 1999.

———. *Ditos & escritos I: Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Vol. I. Ed. Forense Universitária - RJ, 1999.

———. *Ditos & escritos II: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Vol. II. Ed. Forense Universitária - RJ, 2000.

———. *Ditos & Escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. MOTTA, Manoel Barros da. (Org). – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

———. *Ditos & Escritos IV: Estratégia, Poder-Saber*. Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 2003.

———. *Ditos & Escritos V: Ética, sexualidade, política: ditos & escritos v. V*. MOTTA, Manoel Barros da. (Org). – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

———. *Segurança, penalidade, prisão: ditos & escritos v. XVIII*. MOTTA, Manoel Barros da. (Org). – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

FREUD, Sigmund. *Construções em análise* (1937a). In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, v. XXIII.

———. *Análise terminável e interminável* (1937b). In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, v. XXIII.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. – São Paulo: Editoria UNESP, 1991.

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

———. *Cultura pela palavra: coletânea de artigos, discursos e entrevistas dos ministros da Cultura 2003-2010*. – Rio de Janeiro: Versal, 2013.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. – Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

———. *Graciosidade e estagnação: ensaios escolhidos*. – Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2012.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. – Rio de Janeiro: Record, 2010.

HOBSBAWM, Eric J. *Tempos fraturados*. – São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HOLIDAY, Ryan. *Acredite, estou mentindo: confissões de um manipulador de mídia*. – São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2012.

HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

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.

———. *Vertigem digital: por que as redes sociais estão nos dividindo, diminuindo e desorientando*. – Rio de Janeiro, 2012.

LIVINGSTONE, Jessica. *Startup: fundadores da Apple, do Yahoo, Hotmail, Firefox e Lycos contam como nasceram suas empresas milionárias*. – Rio de Janeiro: Agir, 2009.

MARTEL, Frédéric. *Mainstream: a guerra global das mídias e das culturas*. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MARTINS, André. *Pulsão de Morte? Por uma clínica psicanalítica da potência*. – Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MIGLIORIN, Cezar Avila. *Eu sou aquele que está de saída: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo*. Tese de Doutorado – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

———. *Ensaio na revolução: o documentarista e o acontecimento*. In: OSMAR, Gonçalves. *Narrativas sensoriais*. – Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014, pgs. 235-261.

NAVAS, Eduardo. *Regressive and reflexive mashups in sampling culture*, 2010. Baixado em <http://remixtheory.net/?p=444>.

OLIVEIRA Jr., Luiz Carlos Gonçalves. *O cinema de fluxo e a mise-en-scène*. – São Paulo: L.C.G. Oliveira, Jr., 2010.

———. *A jukebox de Tarantino*. In: *Mondo Tarantino*. KURTINAITIS, Marcos (org.). – São Paulo: Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2013.

ORTIZ, Renato. (Org.) *Pierre Bourdieu: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PELBART, Peter Pál. *Vida Capital: Ensaios de biopolítica*. São Paulo. Ed. Iluminuras, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante – cinco lições sobre a emancipação intelectual*. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

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

———. *As distâncias do cinema*. – Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

ROSSO, Mauro (org). *Escritos de Euclides da Cunha: política, economia, etnopolítica*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2009.

SAFFATLE, Vladimir. *Materialismo, imanência e política: sobre a teoria da ação de Giorgio Agamben*. In SEDLMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, César; OTTE, Georg (Orgs). – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. – Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

———. *Nas malhas da letra: ensaios*. – Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

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

———. *Ora (dizeis) puxar conversa!/: ensaios literários*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A cor do tempo quando foge: uma história do presente. Crônicas 1986-2013.* – São Paulo: Cortez, 2014.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Quem assina o cinema falado.*

SCRAMIM, Susana (org.). *O contemporâneo na crítica literária.* – São Paulo: Iluminuras, 2012.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos.* – São Paulo: Iluminuras, 1996.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea.* – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

———. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo.* – Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

SILVA, Aguinaldo. In: *Autores: histórias da teledramaturgia, livro 1 / Memória Globo.* – São Paulo: Globo, 2008.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult.* – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

———. *Tempos de pós-crítica: ensaios.* – Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2012.

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

TAVARES, Bráulio. *Julio Verne, viajante extraordinário.* In. *Leituras Compartilhadas, ano 3, fascículo 9, pgs. 6-7.*

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

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro; apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972.* Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

VALVERDE, Antonio José Romera. *Pedagogia libertária e autodidatismo.* Tese de Doutorado – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. Campinas-SP.

VILLA, Dirceu (org.). *Um anarquista e outros contos.* – São Paulo: Hedra: 2009.

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

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