



n.5, jan-jun, 2015
Contracultura

crítica | literatura | artes
janguardia
ISSN 2317-4722

A base da altura

Sobre os quadros sociais da
criatividade artístico-literária
com um estudo no Brasil

Este trabalho parte de um tema de base e de uma hipótese: o tema consiste na ideia de que o artista pensa-age-cria em uma sociedade por meio de um processo de socialização, no qual se inserem as instituições, a economia, a política etc. e por meio da qual estabelece relações duradouras, sem nada tirar do sistema “competências-capacidades-genialidades”, que faz de um artista um artista (ou seja, a individualidade, a subjetividade do artista e da sua criatividade). A hipótese consiste, então, no fato de que é possível individuar os quadros sociais que, tanto *a priori* quanto *a posteriori*, orientam e influenciam a criatividade literária e artística em geral. Por último, quase como uma exemplificação, algumas páginas sobre um escritor e poeta “absolutamente social”: o brasileiro Aldir Blanc.

Palavras-chave: Arte, literatura, sociedade, criatividade, indústria cultural, mundos artísticos.

Pierfranco Malizia

*Ph.D. em Sociologia da Cultura.
Professor de Sociologia no
Departamento de Ciências
Econômicas e Políticas da
Universidade LUMSA de Roma e
Professor Visitante no ISCEM de
Lisboa e na UNISINOS de Porto
Alegre.*

Introdução

A criatividade é uma qualidade de definição não simples, que tem a ver com a energia, a inteligência, a agressividade, a ambição, a capacidade de pensar novos problemas e encontrar novas soluções para problemas antigos, de mudar mentalmente de forma inovadora elementos já dados, de simular rapidamente o resultado de cursos complexos de ação, de alcançar razoavelmente e coerentemente objetivos estabelecidos, de sintetizar novas formas com base em elementos (informações) dados, etc.

(STRASSOLDO, 2001, p. 94)

Provavelmente, a característica mais significativa dos criativos consiste no ser capaz de assimilar estímulos que frequentemente não concordam entre si e, com base nisto, produzir *a novidade*. Esta capacidade combina-se com a tendência a modificar profundamente o existente, esperando-se obter, antes ou depois, alguma coisa útil, que lhes traga vantagem: tudo isto, de fato, comporta coragem e esforço.

A criatividade é alguma coisa dificilmente descritível de forma completa, tanto para quem cria quanto para quem quiser estudar as dinâmicas e as formas. É claro que isto vale também para um discurso, como aquele que vamos tentar desenvolver nas (poucas) páginas seguintes: como o *ser-em-sociedade* dos literatos não pode deixar de entrar (provavelmente de forma mais substancial do que normalmente pensamos) no processo criativo, e influenciá-lo de várias formas.

Vamos tentar, então, delinear algumas pré-condições estruturais que podem fortemente influenciar (em alguns casos, talvez, determinar) a criatividade artística, sem diminuir as capacidades individuais, isto é, aquilo podemos romanticamente definir como *gênio* artístico-literário. Esta é uma lógica absolutamente significativa e que outras ciências como, por exemplo, a psicologia cognitiva, poderão tentar compreender e

explicar, talvez parcialmente, pela complexidade acima mencionada.

1. Arte e sociedade

Este trabalho pretende descrever sucintamente alguns quadros sociais da criatividade literária, sem ter a pretensão de exaustividade, com o único intento de refletir ulteriormente sobre a relação *sociedade-ator social-literatura*. Há uma longa série de dificuldades conceituais e temáticas que esta oportunidade encontra no debate sociológico. Provavelmente, hoje, possamos enxergar uma inversão de tendências (testemunhada por uma recente produção neste sentido), em particular no âmbito musical. Esta inversão de tendências deve-se, talvez, ao desabrochar da sociologia da cultura em todos os seus componentes temáticos e processuais, em particular, no que concerne aos grandes meios de comunicação como difusores e/ou produtores de objetos culturais (GRISWOLD, 1997) em diferentes âmbitos. Isto se torna evidente a partir da Escola de Birmingham, até as mais recentes pesquisas, e, por fim, em tentativas sistemáticas de grande interesse (STRASSOLDO, 2001; ZOLBERG, 1994; CRANE, 1997).

Questiona-se, porém, quais dificuldades podem continuar obstaculizando uma sociologia da arte. O problema de fundo está provavelmente na substancial pluridimensionalidade da mesma arte (GALLINO, 1993, p. 38-41), e na conseqüente concentração sobre uma ou outra dimensão. De um lado, temos a perspectiva genética, centrada na produção artística (tanto material quanto econômica) e os fatores determinantes no processo produtivo; do outro, a dimensão sintática, que privilegia a estrutura do discurso artístico e a determinação da apreciação social. Além disto, há uma dimensão semântica, que conduz de forma semi-unívoca para a reflexão sobre a correspondência *formas de arte-tipologia de sociedade* - correspondência frequentemente extrema e autoexplicativa. Por fim, deve-se considerar uma dimensão pragmática que desenvolve principalmente o conceito de arte

como *ferramenta ideológica*, para hipostasiar uma tal ordem social ou para discuti-la. Isto pertence à pluridimensionalidade, que pode de fato assumir-se como complexidade substancial para uma sociologia da arte; mas a arte não é exclusivamente um fenômeno complexo difícil de ser interpretado, assim, talvez o problema de uma sociologia da arte está também no que König escrevia há alguns anos atrás: “embora a maioria dos contributos e das pesquisas de sociologia da arte assumam o fato social ‘experiência artística’ como ponto de partida ou centro da própria análise, isto acontece, digamos assim, intuitivamente: isto é, considera-se óbvio o fato social, sem se preocupar em circunscrevê-lo com precisão, de clarificá-lo ou especificá-lo. É claro que neste caminho ingênuo nascem algumas dificuldades e, para superá-las, deve-se explorar todos os setores marginais de pesquisa.” (KÖNIG, 1967, p. 31)

2. A produção artístico-literária

Como evidencia Zolberg (cit.; cap. I), podemos constantemente encontrar duas concepções da produção literária que sempre são fundamentais para a constituição do discurso literatura/sociedade e que podemos sintetizar da seguinte forma:

CONCEPÇÕES	SIGNIFICADO	PERTINÊNCIA
ENDÓGENA	Literatura como produto de uma genialidade criativa, unicidade do ato.	Estética, crítica literária, História da literatura
EXÓGENA	Literatura como processo de criatividade “social” e de “reconhecimento social”.	Sociologia da cultura

É claro que o posicionamento sobre uma ou a outra concepção possibilita ou não a configuração de qualquer discurso

social ao redor da arte, aceitando uma concepção *exógena*. Assim, muitos tratos de interesse sociológico podem ser delineados, tais como:

a) a abordagem funcionalista, que sugere várias funções sociais da literatura, a partir da função de *idealização* (sublimar os sentimentos) até aquela de *diversão* (ou *loisir*). Além disso, “quando se considera a relação arte/sociedade, é preciso ter em mente que a arte pode ter, ao mesmo tempo, uma função de reenvio para uma dimensão diferente, *outra*, daquela social, como fonte constante de criatividade, inovação expressiva e contestação das ordens constituídas, e uma função celebrativa que também confirma os valores e as representações socialmente partilhadas” (CRESPI, 1996, p. 184).

b) a abordagem estrutural, que considera todos os componentes da produção – fruição da literatura, o que mostra uma notável possibilidade de diferentes momentos de estudo, por exemplo:

- os *artistas* (rol e status, subsistemas culturais, etc.);
- o *mercado* (sistema busca/oferta, sistemas de produção, comercialização, venda);
- o *público* (consumo artístico, composição sociocultural, etc.);
- as *políticas públicas* (intervenções estaduais na literatura, literatura e escola, etc.)
- o *status social* da arte, ou seja, a bipartição entre artes maiores (os clássicos) *versus* artes menores (“literatura de supermercado”, valores sociais de reconhecimento/apreciação, etc.).

3. A criatividade

A *criatividade* pode ser definida como um valor cultural, e as culturas não podem desconsiderar a necessidade de se estruturarem com modalidades e filosofias que encorajem a criatividade, a inovação. A criatividade, porém, quando

favorecida, constitui uma dinâmica específica que, para ser completamente realizada, deverá excluir comportamentos *anti-criativos* como as formas de controle social, as especializações vivenciadas rigidamente e elevadas a barreiras sociais, o favorecimento formal às novas ideias sem realizá-las efetivamente, ou o seguimento *sempre e de qualquer forma* às regras e à tradição.

A implantação e o desenvolvimento da *criatividade como valor e prática* nos sistemas sociais de forma difusa representam assim uma dinâmica processual complexa, que diz respeito ao *sistema em si*, à *cultura* e ao *sistema de decisão*. O *sistema em si* refere-se globalmente ao sistema social, onde cada alteração individual e/ou parcial produz uma cadeia de alterações globais. A *cultura* se refere à uma potencial alteração de valores, hábitos, tradições, etc., especialmente onde as culturas são fortes quanto à sua *vivência* e ao seu compartilhamento. Assim, precisar-se-á de um adequado processo de inculturação, ao menos parcialmente, para uma realização de forma completa. Por fim, o *sistema de decisão* comporta uma lógica intencional na atividade de decisão em criar continuamente e incondicionalmente suporte para a criatividade, já que não lhe faltam obstáculos e sempre lhe são necessários recursos – processo que, também, como já consideramos, não é a-conflitual).

A criatividade não pode ser reduzida apenas ao *flash* do gênio, mas consiste, também, na resultante de vários fatores:

- a) fatores de contexto sociocultural;
- b) fatores ligados aos *círculos sociais-artísticos*;
- c) condicionamentos pelas tradições artísticas;
- d) influências da assim chamada *indústria cultural*.

Antes de desenvolver brevemente estes pontos, devemos lembrar que esta teorização não diminui de alguma forma a *capacidade individual do gênio*, porém, acrescenta algumas conotações que derivam pelo simples fato de cada gênio nascer e atuar em uma sociedade, em uma cultura, em um contexto histórico, etc. Vamos, então, examinar os pontos acima elencados:

a) *Fatores de contexto sociocultural*

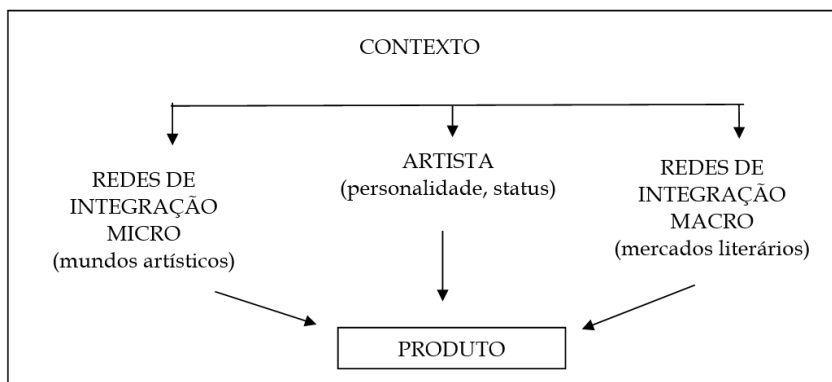
No desenvolvimento das teorias sociológicas, embora em diferentes momentos histórico-sociais e em *escolas de pensamento* distantes, podemos evidenciar dois momentos de elaboração teórica da assim chamada por Durkheim “efervescência social” (1972), isto é, situações de contexto que, mais do que outras, facilitam processos de inovação, como a *anomia* de Merton (1992) e a *morfogênese* de Archer (1997). Segundo Merton “a anomia depende da falta de integração entre a estrutura social, que define os *status* e os papéis dos sujeitos agentes, e a estrutura cultural, que define os objetivos a serem alcançados pelos membros da sociedade, bem como as regras a serem respeitadas para alcançar tais objetivos. Acontece que as posições dos sujeitos agentes lhes impedem de alcançar os objetivos indicados pela cultura como os melhores (por exemplo, segundo Merton, o objetivo da riqueza e do sucesso na sociedade norte-americana) através dos meios indicados pelas normas institucionais. Porém, quando as primeiras resultam mais importantes que as segundas, temos um comportamento de *inovação*.” (IZZO, 1991, p. 291).

Segundo Archer (1997), o conceito de morfogênese refere-se “aos processos que tendem a elaborar ou mudar a forma, o estado do sistema. Ao contrário, o termo morfostase refere-se aos processos das trocas complexas entre o sistema e o ambiente, que tendem a conservar, a manter uma forma de um sistema” (cit., p. 190). Morfogênese significa, então, uma situação social complexa que produz transformações, inovações e, por consequência, um assim chamado *efeito dominó*, que cria uma realidade complexa onde o ato criativo possui, potencialmente, muitas possibilidades de se originar e se desenvolver de forma completa.

b) *Fatores ligados aos círculos sociais-artísticos.*

Além da noção de contexto em geral, devemos considerar a influência específica dos *mundos artísticos* e dos *mercados artísticos* sobre um mesmo artista. Na verdade, na nossa opinião, não se pode negar que as relações *artistas-artista* (especialmente em

subsistemas fechados, com uma forte interação e com sistemas normativos/valorativos partilhados, isto é, verdadeiras subculturas) condicionem as escolhas e os percursos de cada ator, bem como as pressões do mercado, e, mais em geral, as lógicas de atribuição socioeconômicas de valor (*latu sensu*), que nunca serão indiferentes ao artista. Sintetizando, o processo de criação artística pode ser assim descrito:



Becker (2004) insiste muito sobre a recíproca influência entre os artistas (independente da arte específica praticada individualmente), enquanto coparticipantes de um *círculo artístico*: “ele começa pela interação microscópica entre os participantes (submundos artísticos), mudando-se gradualmente para modelos de associação sempre mais amplos, que compreendem uma variedade de mundos artísticos (...) os mundos onde os artistas trabalham existem como culturas mais ou menos institucionalizadas, que normalmente tem pouco a ver umas com as outras (...) Esta análise de subcultura apresenta as artes como elas próprias.” (ZOLBERG, 1994, p. 138). Em outras palavras, Becker vê a criação artística como:

- Resultante de práticas coletivas geradas nos submundos de arte, claramente sem excluir as qualidades individuais;

- Influenciada por formas constantes e temporais de interação social, cultural em geral e artística no específico, entre os artistas que se reconhecem em um mesmo submundo.

c) *Condicionamentos pelas tradições literárias.*

As tradições, cuja interessante etimologia oscila entre *entrega* e *ensino*, também chamadas de “memórias coletivas canonizadas” (JEDLOVSKI & RAMPAZI, 1991), podem ser definidas como “os modelos de crenças, costumes, valores, comportamentos, conhecimentos e competências que são transmitidas de geração em geração, por meio do processo de socialização” (SEYMOUR-SMITH, 1991, p. 411). Esta palavra vem depois ser utilizada para indicar tanto o *produto* quanto o *processo* da produção cultural de *transmissão/ensino* típico das mesmas tradições. As tradições constituem uma parte fundamental e um elemento distintivo da identidade cultural, do *pertencer*, e constituem também um ponto de referência importante para a ação social em geral, suportando, particularmente, uma tipologia weberiana de “ação”, aquela “conforme hábitos adquiridos e que viraram constitutivos do costume, ou a reação aos estímulos habituais em parte absolutamente limitativos. A maioria das ações da vida quotidiana é ditada pelo sentido das tradições”. (MORRA, 1994, p. 96). Sendo *elementos distintivos* da cultura, as tradições tomam valores endógenos (de auto reconhecimento) e também exógenos (de identificação) para os grupos sociais que se referem a estes valores.

O sistema das tradições pode ser interpretado como uma verdadeira *instituição social*, no sentido de “forma de crença de ação e de conduta reconhecida, estabelecida e praticada estavelmente”, bem como no sentido de “práticas consolidadas, formas estabelecidas de proceder, características de uma atividade de grupo” (GALLINO, 1993, p. 388).

O sistema total das tradições e o conseqüente respeito à uma ideia de *continuum* cultura-subculturas (locais, profissionais, de gênero, etc.) pode depois ser dividido em *grandes* e *pequenas*

tradições (SEYMOUR-SMITH, 1991, p. 203), isto é, a complementaridade e a coexistência entre: a) traços ligados a comunidades específicas, participantes de um sistema social mais amplo. Traços mais difundidos, gerais ou comuns; b) divisões existentes entre culturas oficiais e culturas *folk* (SEYMOUR-SMITH, 1991, p. 189). Coexistência e complementaridade que viram substanciais em uma continuidade de reinterpretações, frequentemente constituídas por descobertas, reavaliações, esquecimentos.

As tradições podem ter um valor mais conservador ou de conservação, mas podem ser um veículo para as inovações e as mudanças, bem como para fornecer um suporte para processos de mudança social não alienados/alienantes. A assim chamada “referência às tradições”, então, pode ter um duplo significado de: a) entrincheiramento ao passado, de forma total e absolutamente não elástica, preliminar e dominante, contra tudo que apareça (o seja percebido) novo. b) conservar uma especificidade cultural que facilite, em lugar de contrastar, cada *input* interno/externo de mudança e consiga homogeneizar seus efeitos com os próprios específicos traços culturais. Portanto, onde as tradições artísticas resultam pesadas, isto é, influenciam uma criatividade principalmente *problem solver*, a criatividade artística em geral será certamente e discretamente condicionada, e as formas *problem finder* que poderão manifestar-se serão limitadamente praticadas pelos *outsiders* (BECKER, 1991).

4. Ainda sobre a criatividade: tipos ideais

Ainda Zolberg (cit.; cap. IV), refletindo sobre diferentes pesquisas no âmbito da produção artística, faz uma hipótese de dois tipos weberianos ideais de artistas, diferentes quanto à abordagem ao problema. Segundo esta hipótese, podemos distinguir artistas *problem solver* e *problem finder*: os primeiros prestam atenção à produção artística existente, individuando diferentes modalidades de expressão; os segundos, investigam

principalmente novas problemáticas e/ou necessidades artístico-literárias. Ambas as tipologias podem, de qualquer forma, trabalhar segundo lógicas mais tradicionais ou inovadoras. Estes tipos ideais podem ser assim representados:

ABORDAGEM	INOVAÇÃO	TRADIÇÃO
<i>PROBLEM FINDER</i>	Criação de <i>arte nova</i> (ex: James Joyce)	Redescoberta criativa com novos significados (ex: os minimalistas)
<i>PROBLEM SOLVER</i>	Variantes de <i>arte nova</i> (ex: a <i>beat generation</i>)	Seguidores da tradição (ex: Gabriel García Márquez)

Ou, falando em literatura brasileira:

ABORDAGEM	INOVAÇÃO	TRADIÇÃO
<i>PROBLEM FINDER</i>	Criação de <i>arte nova</i> (ex: Manuel Bandeira)	Redescoberta criativa com novos significados (ex: Clarice Lispector)
<i>PROBLEM SOLVER</i>	Variantes de <i>arte nova</i> (ex: José Lins do Rego)	Seguidores da tradição (ex: Jorge Amado)

Ou ainda, falando em teatro brasileiro:

ABORDAGEM	INOVAÇÃO	TRADIÇÃO
<i>PROBLEM FINDER</i>	Criação de <i>arte nova</i> (ex: Oswald de Andrade)	Redescoberta criativa com novos significados (ex: Nelson Rodrigues)
<i>PROBLEM SOLVER</i>	Variantes de <i>arte nova</i> (ex: Teatro Arena)	Seguidores da tradição (ex: Dias Gomes)

E, por fim, falando das formas de poesia para a música (na MPB):

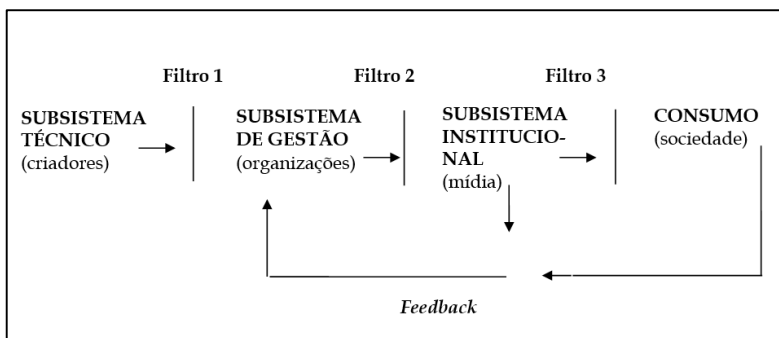
ABORDAGEM	INOVAÇÃO	TRADIÇÃO
<i>PROBLEM FINDER</i>	Criação de <i>arte nova</i> (ex.: Letristas/poetas da Bossa nova)	Redescoberta criativa com novos significados (ex.: Moacir Luz)

PROBLEM SOLVER	Variantes de <i>arte nova</i> (ex.: Seu Jorge)	Seguidores da tradição (ex.: Paulinho da Viola)
----------------	---	--

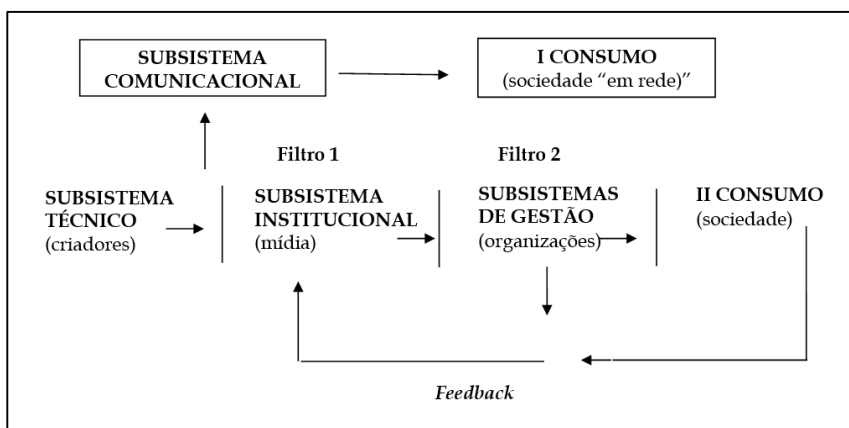
d) *Influência da assim chamada indústria cultural.*

Quais são as lógicas, os mecanismos, os atores da indústria cultural? Podemos fazer uma hipótese de modelo explicativo (embora bastante geral) sobre o que acontece hoje, em uma situação caracterizada por fenomenologias incertas, onde alguns *objetos* (GRISWOLD, 1997, p. 26-29) fazem carreira e, sendo *funcionais*, viram *culturais* nas suas esferas de referência, ou, em uma *concepção do mundo* geral. O assim chamado modelo de Hirsch (GRISWOLD, 1997, p. 40; SCIOLLA, 2002, p. 216-217, e obviamente HIRSCH, 1972) parece coletar muito consenso: “Hirsch realizou um esquema das relações entre os diferentes subsistemas existentes no sistema, por ele mesmo definido **sistema da indústria cultural**, que descreve o conjunto de organizações que produzem artigos culturais de massa, como discos, livros, programas de televisão e do rádio. Neste esquema, as *mídias* representam um subsistema entre os outros. A organização “de gestão”, por exemplo, para alcançar as *mídias de massa* fornece informações sobre o produto (filtro 2). Estas notícias são utilizadas pelo sistema institucional nas *mídias* (*gatekeepers* midiáticos, etc.). Neste espaço de intermediação surgem possibilidades de relações pouco transparentes quando não de corrupção. O público conhece o novo produto através das *mídias*. Temos, por fim, dois tipos de *feedback*: o primeiro vem das *mídias*, o segundo dos consumidores, mensurado pelas vendas de bilhetes, discos, livros, etc.” (SCIOLLA, 2002, p. 216).

O modelo pode ser assim configurado:



A figura representa a configuração tradicional do modelo. Porém, sendo um modelo, não deve ser utilizado de forma rígida, mas sim como principal indicador de um processo complexo. Assistimos, hoje, por meio e por causa das redes, às já conhecidas alterações deste andamento processual: os clássicos exemplos são aqueles criativos (em particular, da literatura) que entram diretamente, através da *web*, no sistema das mídias, propondo suas criações e quase impondo-as para o público sem os tradicionais filtros de subsistema. Nos casos de sucesso, estes criativos fazem parte do percurso na hipótese de Hirsch, embora com um andamento parcialmente diferenciado que pode ser assim configurado:



Este modelo, como nos lembra Griswold, nasceu para os *produtos culturais de massa tangíveis* e pode ser aplicado, com as necessárias/oportunas modificações, a qualquer setor da indústria cultural, portanto, à literatura também.

Uma reflexão sobre o sistema da indústria cultural e da sua influência sobre os artistas e/ou aspirantes a virar artistas pode ser útil quando enquadrada no que propõe o complexo discurso de Bourdieu (1980), segundo o qual “a macroestrutura nas formas cristalizadas do Estado, do sistema de domínio social e do diferente acesso dos membros aos bens de valor, material ou simbólico, constitui uma presença incumbente” (ZOLBERG, cit., p. 138). Para compreender de forma completa a produção artística, não se pode desconsiderar “a totalidade das relações (as objetivas e as determinadas na forma de relação) entre o artista e os artistas, e, além destas, a totalidade dos atores comprometidos na produção do trabalho artístico, ou, ao menos, do valor social do trabalho (...). O que as pessoas chamam de criação é o conjunto de um hábito e de uma tal posição (*status*) que pode ser construído ou possível na divisão do trabalho da produção cultural” (BORDIEU, 1980, p. 208-212).

5. Literatura e sociedade: o brasileiro Aldir Blanc

5.1. A cidade: um espaço social “absoluto”

As cidades são uma espécie de síntese complexa daquilo que é sociedade, sociabilidade, cultura: um âmbito privilegiado de construção, desenvolvimento e sedimentação de tudo (relações, processos, estruturas) o que um grupo social consegue ativar, inclusive em termos de diferenças e desigualdades. Consequentemente, as cidades são de fato um laboratório de absoluto interesse quando se quer compreender e estudar as dinâmicas fundamentais do *estar-juntos*. Ideias, praxes, correntes de pensamento de todo âmbito/natureza, produção e/ou distribuição de riqueza material e de bens simbólicos (ora

efêmeros como *modas*, ora mais estruturantes como *estilos de vida*), relações sociais ordinárias (a *every day life* da etnometodologia norte americana) e extraordinárias (os eventos), interações entre esfera pública/esfera privada, conflitos e consenso: tudo se evidencia nas cidades.

A cidade significa modernidade, sendo, de algum modo, seu sinônimo. Nesse sentido, a análise sociológica a configura justamente como o *espaço social* no qual se localizam as principais experiências da própria modernidade na sua complexidade e contraditoriedade. A cidade significa também pós-modernidade, em tantas maneiras e muitas vezes como resultante de uma processualidade constituída de três movimentos quase simultâneos, como a retomada de formas socioculturais pré-existentes, a manutenção de traços contemporâneos e a distorção, recriação de ambos em hibridismos.

A cidade pós-moderna:

- vive da experiência ora *desancorada* ora *reancorada* a um sentir comum, a uma finalização da ação socialmente compartilhada, mesmo que através de percursos fortemente individualísticos ou microgrupais, frequentemente até *virtuais*, de qualquer forma *privados*;

- é caracterizada pelo *distanciamento*, estranhamento, não-envolvimento de uma expressão unitária de intenção subjetiva e objetiva. O fazer parte de uma dimensão holística (principalmente depois das *grandes estações* solidarísticas dos anos Sessenta e Setenta) pode significar certamente o tendencial exaurimento de algumas estruturas portantes da modernidade, no sentido mais amplo do termo, ou seja, do processo de construção do mundo, dos vínculos sociais, da ética, da ação social em geral assim como as conhecemos;

- resolve-se, justamente para procurar fazer frente à crescente complexidade social, no *presente* quase como uma dimensão *absoluta* na qual a *memória* é pouco significativa e o *futuro* estruturalmente incerto. Tal *presente* vem na verdade fechar o ator social na experiencialidade em ato, através de um *uso do*

tempo quase inatural, condicionante e/ou vinculante se não “colonizante” da experiência através da estruturação rígida e da estandardização da atividade em rotinas e ritualismos.

A cidade, não importa se *moderna* ou *pós-moderna*, permanece principalmente um estado de alma, um corpo de costumes e tradições, de sentimentos e comportamentos organizados nesses costumes e transmitidos por meio dessa tradição. Em outras palavras, a cidade não é simplesmente um mecanismo físico e uma construção artificial: essa é um produto da natureza humana e constitui um modo de viver (o urbanismo) feito de comportamentos, modelos de comportamento, sistemas de relações que ocorrem na cidade, não por acaso, mas que, ao contrário, são produtos típica e exclusivamente urbanos.

Além disso, a cidade hoje é âmbito de lugares e de não-lugares: de fato, aos lugares urbanos tradicionais, fundamentos da própria cidade (os bairros) se agregaram (e se multiplicaram) toda uma série de espaços situacionais sem as características que lhes permitiriam tornar-se lugares, como falta de identidade, falta de estruturação de relações, etc. A cidade, além disso, une e separa, ao mesmo tempo: o que parece muitas vezes evidenciar-se é uma difusa tendência a espaços distintos, separados, protegidos, das *gated-communities* (com a própria defesa) dos verdadeiros *checking-points* a bairros-gueto, com formas variadas de diversificação espacial, evidentemente não inclusivas e certamente segregantes. A segregação entendida como distribuição espacial diferenciada no interior do espaço urbano e territorial é um fenômeno que desde sempre caracteriza em tal modo as sociedades urbanas a ponto de induzir alguns estudiosos a usar a expressão *mosaico urbano* para indicar a sua composição do ponto de vista tanto físico quanto social.

Esta, ao menos segundo a tradição sociológica, é a vida urbana, uma vida endereçada substancialmente à objetividade, ao afastamento, à indiferença em relação à individualidade; e tal atitude deriva do excesso de estímulos, encontros/desencontros, variedades das vivências dos próprios cidadãos, para chegar a um

comportamento coletivo medianamente *blasé*. Em outras palavras, é como se os cidadãos, ou seja, os protagonistas da dimensão urbana, desenvolvessem uma propensão (tendencialmente “defensiva”) a aumentar as distâncias subjetivas ou até verdadeiras e próprias fronteiras psicológicas: em suma, um viver agregado que muitas vezes se resolve por meio de uma série de rituais de interação de alguma maneira compensativos de uma atomização social.

5.2. Aldir Blanc e as imagens da sociedade de cidade

A cidade, não importa de que modo seja observada, considerada ou descrita, permanece (também na abordagem sociológica) um extraordinário contentor de emoções, sentimentos, paixões, no bem e no mal. Esse igualmente extraordinário conteúdo social se torna absolutamente difícil não só de acolher (a não ser em parte) mas também de contar, comunicar, sem trair seus significados peculiares e específicos. Estes significados são ligados justamente aos lugares onde ganham forma, mas, ao mesmo tempo, evidenciam os traços de universal-humano nestes contidos. Em outros termos, é necessária uma sensibilidade (intimamente ligada a uma adequada competência narrativa) que não é fácil encontrar - uma sensibilidade (e uma competência) como aquela do brasileiro Aldir Blanc.

Este extraordinário intelectual originário do bairro do Estácio, no Rio de Janeiro, (ou seja, um *carioca absoluto* e, como se sabe, ser carioca é um estado de espírito), tem uma capacidade fortíssima de transpor o *humano-cidadão* em *palavras*, ou melhor, palavras-imagens - sejam estas usadas para artigos de jornal, ensaios, contos, poesias ou formas de poesia para a música. Nestas palavras-imagens transparecem contemporaneamente *proximidade e distância* com relação ao Outro, *indiferença e envolvimento* em relação à realidade no seu devir, *compaixão e ironia*, enfim, a humanidade de cidade que *se declina* não por meio

desses códigos binários, mas, para além disso, fazendo uso de uma espécie de “bilinguismo perfeito”. Ocorre, então, um contínuo alternar-se e, também, misturar-se, de um português culto com uma *gíria* carioca densa de significado e de alta capacidade descritiva.

Escreve Fausto Wolff que “(o Aldir) tem o sentido trágico da vida de Nelson Rodrigues, o humor pícaro-carioca de Sérgio Porto e o estilo seguro, o respeito pela palavra certa do grande Rubem Braga. O trágico de Nelson, em Aldir, dá colher de chá ao cômico. O humor de Sérgio torna-se anda mais lírico em Aldir, e a seriedade irônica de Rubem vira um estilo que só se encontra em Aldir e, eventualmente, em alguns sambas de Noel e Gerardo Pereira” (em BLANC, 2006, *orelhas*).

É certamente difícil não levar em conta tudo isso. Ademais, no caso específico, a cidade-cenário é o Rio de Janeiro, cidade que só se pode amar (como aquele que escreve esse texto e muitos outros) ou odiar (razoavelmente poucos, incluso Lévi-Strauss) sem meios-termos; e Aldir Blanc, como escreveu Dorival Caymmi, “é compositor carioca. É poeta da vida, do amor e da cidade. É aquele que sabe como ninguém retratar o fato e o sonho” (CAYMMI, in BLANC, 1997, p. 2).

Além disso, provavelmente seria apropriado não se limitar ao termo *letras* ou formas de poesia para música, uma vez que os produtos literários de Aldir Blanc são verdadeiros e próprios pequenos audiovisuais, já que permitem “ver e ouvir” a realidade descrita ou mesmo só poeticamente imaginada, às vezes com modalidades quase tridimensionais. Nesse sentido, por consequência, são muitos os “vídeos” que nos chegam de Aldir Blanc, “vídeos” que vêm a interessar também à sociologia da cultura além da literatura, como:

a) visões panorâmicas (se diria, usando um objetivo quadrangular) como em *Saudades da Guanabara*, talvez (junto com *Samba do avião* do gênio Jobim) uma das “declarações de amor” mais intensas para uma cidade intensa como é o Rio de Janeiro (“*Eu sei que a cidade hoje está mudada, Santa Cruz, Zona Sul, Baixada,*

vela negra no coração. Chorei com saudades da Guanabara) e *Só dói quando eu Rio* (“*Só fico à vontade na minha cidade a minha história escorre aqui*”), igualmente significativa;

b) retratos poéticos de atmosferas ligadas a específicos territórios urbanos que marcam toda uma vida, como *De um ao seis* (Copacabana: “*Leme, as ondas começam na calçada... hoje eu tô no Posto 6, daqui pra onde eu vou? Copacabana me enganou*”), *Centro do coração* (o antigo centro do Rio: “*Deus desenhou meu coração do jeito igualzinho ao velho Centro do Rio, são tantos pontos de luz em direção à procissão da Festa da candelária*”), *Praça Mauá: que mal há* (homônima praça do centro do Rio), *Bairrista é a tua mãe* (Tijuca, “*Tá anoitecendo na Tijuca. Tô em pé na esquina... e passa pela Saens Pena uma menina*”). Ainda falando da Tijuca, um bairro importante para Aldir, é muito interessante a descrição que faz do “ser tijucano”, especialmente quando escreve “*a verdade é que o tijucano vive num dilema desgraçado. Considerado semi-ipanemense pelos suburbanos e tido como meio-suburbano pelos ipanemenses, o tijucano passa momentos difíceis num bairro impreciso*”), *Cantiga das ilhas* (Ilha do Governador e anexos) ou, ainda, como todos os contos em *Paquetá e outros subúrbios* do seu livro *Rua dos artistas e transversais*;

c) retratos de personagens que de algum modo caracterizaram a cultura carioca, como *Samba pro Geraldo* (ou seja, Geraldo Pereira, “*Agora Geraldo, meu faixa, se a rasteira aconteceu, relaxa nessa homenagem a um escuro direitinho que jamais morreu*”), *Mitos cariocas: Lan* (“*Portelense, bom de tango e coração circense, arrebenta com a pimenta braba do nonsense. Um menino, cujo defeito é não ser vascaino*”), *Flores da vida pra Nelson Sargento* (“*Ele é um samba da quadra da Mangueira que Deus letrou, dá aula sobre a cidade e nessa universidade é o reitor*”), *Carlos Cachaça* (“*Gênio da raça: Carlos Cachaça dos Aranguieiras a fina Flor. Mito da massa, Carlos Cachaça, da verde-rosa o embaixador*”), etc;

d) definições de “tipos ideais” urbanos não certamente abstratos, mas sim imersos numa quotidianidade feita de “carne e sangue”, principalmente retratos femininos como em *Aquário* (no quarto Maria, na calçada Madalena) ou na belíssima *Balada das moças*

do Amarelinho (“as moças do Amarelinho: um sorriso no caminho do homem sozinho, são letras de um samba de Nelson Cavaquinho”) e na extraordinária *A Outra* (“Diante de uma tragédia, jamais diga eu tô na minha, porque a outra é a tua”), bem como na delicada e irônica *Miss Suéter* (“Nem sempre a minha vida foi tão bela, mas o que passou, passou. Dedico esse título a mamãe que tantos sacrifícios fez pra que eu chegasse aqui ao apogeu”);

e) cenas de vida urbana, ora efetivamente vividas, ora imaginadas, ora vividas e transfiguradas artisticamente, ora mesmo redesenhadas sobre histórias de vida de gente comum nos bares (“Adoro drama contado no boteco”, escreveu o mesmo Aldir e, ainda sobre esse incrível lugar da sociabilidade carioca, “o boteco é o último reduto das palavras... as palavras ainda tem valor no boteco”) como *De frente pro crime* (tá lá o corpo estendido no chão, em vez de um rosto uma foto de um gol), ora ligadas àquela instituição carioca que é o Carnaval (como escreveu um grande poeta como Vinicius de Moraes, muitos vivem o ano inteiro por um momento de sonho e para garantir para si uma “fantasia”), como *Vitória da ilusão* (“Carnaval, relicário de uma tradição, imortal vitória da ilusão”) ou como *Negão nas paradas* escrita com muita gíria carioca (“Eu vou pro Estácio, negão, parece fácil nenão... no tempo do lotação já era ruim, hoje então”);

f) enfim, Aldir Blanc descreve com muita propriedade sentimentos “absolutos” que, enquanto tais, não pertencem certamente (senão talvez por tempos e espaços) só a uma dimensão urbana, mas que de qualquer forma nessa se concretiza em poéticas particulares. É o caso de uma das formas de poesia para música que provavelmente está entre as melhores de Aldir Blanc como acontece em *Nem cais nem barco* (“não é um camafeu exposto na vitrine em loja de penhor, mas é o que doe no peito feito um crime ao homem que o trocou... Ah, o amor é estar no inferno ao som da Ave-maria”) ou em *Falso brilhante* (“O amor é um falso brilhante, no dedo da debutante”) ou em *Paixão descalça* (“A paixão só se amarra se a gente se solta”) ou, ainda, em *Motéis* (“Ele me chamou de irmã, chorou, disse que amava outra mulher... bem feito por querer ser tão

importante par alguém”). Mas Aldir canta também a liberdade, celebrada na inigualável *O bêbado e a equilibrista* que todos conhecem e amam, também, pelo seu valor simbólico, ou então pensada em *O Mestre-sala dos mares* (“*Glória a todas as lutas inglórias, que através da nossa história não esquecemos jamais*”); ou ainda, uma forma específica de liberdade, aquela “de opinião” (pela qual, aliás, Blanc sempre pagou um “preço salgado” em diversas circunstâncias, do tempo da ditadura aos conflitos mais recentes com o senador Magalhães ou com a ex-governadora do estado do Rio de Janeiro): muitas das suas formas poéticas para música e seu último volume *Guimbas* testemunham isso.

Esses e tantos outros temas (vale a pena citar um último muito sinteticamente, que é o de *Feliz ano novo*, em que uma divindade que se cansa de ser tal, quer ser mulher e amar, encarnando-se, na cidade, no Leblon por uma noite, como *Iemanjá da Silva*) da “humanidade de cidade” de Aldir Blanc, temas basicamente *cariocas*, mas, na verdade, igualmente universais, se não por outro motivo, pela capacidade do Autor de falar contemporaneamente ao coração, à sensibilidade e à inteligência de todos nós.

Conclusões

Podemos (quase) concluir como tínhamos começado, ou seja, esperando que o que foi argumentado sinteticamente neste trabalho possa ter fornecido uma base para a tese de fundo, isto é, a de que também a criatividade artístico-literária (alguma coisa pensada como o agir na sociedade) não deve identificar-se somente na capacidade e/ou performance individuais - o gênio artístico. Estas, de qualquer forma, não podem ser excluídas ou subavaliadas, mas serem pesquisadas, também, nos quadros sociais ocultados ou evidentes. Estes quadros orientam e influenciam os artistas, atores sociais *imersos* (como todos) na sociedade, e que, portanto, pertencem aos sistemas de interação e de relação.

“Poesias para música” de Aldir Blanc: exemplos

<p><i>Centro do coração</i></p> <p>Deus desenhou meu coração De um jeito igualzinho Ao velho Centro do Rio São tantos pontos de luz Em direção a procissão da festa Da Candelária Eles percorrem minhas coronárias Vejam vocês: No <u>carnaval</u>, o bonde 66 Na Sete de Setembro apareceu mais uma vez Tem condutor, motorneiro Tem o Guinga, o Paulinho Pinheiro O noqueira e o velho Hermínio Num reduto biriteiro Um camelô troca as pilhas do meu coração De quebra me vende mais uma ilusão Rua do Carmo, Uruguaiana, Ouvidor São pontes de safena pra tamanho <u>amor</u> Mas o ar ta me faltando porque alguém sujou Cruzo a Primeiro de Março e aré o mar azul eu vou</p>	<p><i>Nem cais nem barco</i></p> <p>O meu amor não é o cais Não é o barco É o arco da espuma Que, desfeito, eu sou É tudo e coisa nenhuma Entre a proa e a bruma, o amor É a lembrança que enfuna Velas na escuna que naufragou Não é no livro antigo o olor De rosa que eu recebi Não é a ode, a loa Em Fernando Pessoa Mas é a nostalgia Do que eu não li Não é o camafeu Exposto na vitrine, em loja de penhor Mas é o que doeu No peito feito um crime Ao homem que o trocou É o olhar de um instante Fixando o amante Em plena traição Que há em noivas degoladas no caramanchão É o vulto de mulher Há muito tempo morta Em frente à penteadeira É o vazio que a Ausência dela ocupa ao ver sua cadeira A chuva dessa tarde trouxe Tito Madi E apenas eu ouvia... Ah, o amor é estar no inferno ao som da Ave Maria</p>
---	---

Referências

- ARCHER, Margaret. **La morfogenesi della società: una teoria sociale realista**. Milano: Franco Angeli, 1997.
- BECKER, Howard. **Outsiders: studies in the sociology of deviance**. Torino: Abele, 1991.
- BECKER, Howard Saul. **I mondi dell'arte**. Bologna: Il Mulino, 2004.
- BLANC, Aldir. **Simples e absurdo**. Rio de Janeiro: Velas Produções, 1994.
- BLANC, Aldir. **Um cara bacana na 19ª**. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- BLANC, Aldir. **50 anos**. Rio de Janeiro: Alma Produções, 1997.
- BLANC, Aldir. **Rua dos artistas e transversais**. Rio de Janeiro: Agir, 2006.
- BLANC, Aldir. **Guimbas**. Rio de Janeiro: Desiderata, 2009.
- BOSCO, João. **Songbook**. Rio de Janeiro: Lumiar Produções, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. **Questions de sociologie**. Paris: Minuit, 1980.
- CASTRO, Ruy. **Carnaval no fogo**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003.
- CIRESE, Alberto Maria. **Cultura egemonica e culture subalterne: rassegna degli studi sul mondo popolare tradizionale**. Palermo: Palumbo, 1996.
- CRANE, Diana. **La produzione culturale**. Bologna: Il Mulino, 1997.
- CRESPI, Franco. **Manuale di sociologia della cultura**, Bari, Laterza, 1996.
- DAMATTA, Roberto. **O que faz o brasil Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- NICOLA, José de. **Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Literatura, 1999.
- LONGO, Gioia Di Cristofaro. **Identità e cultura: per un'antropologia della reciprocità**. Roma: Studium, 1996.
- DURKHEIM, Émile. **La scienza sociale e l'azione**. Milano: Il Saggiatore, 1972.
- GALLINO, Luciano. **Dizionario di sociologia**. Torino: UTET, 1993.
- GARDINER, Howard. **Formae Mentis**. Milano: Feltrinelli, 1991.
- HIRSCH, Paul M. **Processing fads and fashion**. Annual Journal of Sociology, v. 77, n. 4, 1972, p. 639-659.
- KÖNIG, René. **Sociologia**. Milano: Feltrinelli, 1964.
- IZZO, Alberto. **Storia del pensiero sociológico**. Bologna: Il Mulino, 1991.
- LUZ, Moacyr. **1988**. Rio de Janeiro: Dabliu Discos, 1988.
- LUZ, Moacyr. **Vitória da ilusão**. Rio de Janeiro: Maracujazz Produções, 1995.
- MALIZIA, Pierfranco. **Configurazioni**. Milano: Franco Angeli, 2007.
- MERTON, Robert. **Teoria e struttura sociale**. Bologna: Il Mulino, 1992.
- MORRA, Gianfranco. **Propedeutica sociológica**. Bologna: Monduzi, 1994.
- SCIOLLA, Loredana. **Sociologia dei processi culturali**. Bologna: Il Mulino, 2002.
- SEYMOUR-SMITH, Charlotte. **Dizionario di antropologia**. Firenze: Sansoni, 1991.
- SIMMEL, Georg. **La metropoli e la vita dello spirito**. Roma: Armand, 1995.
- STRASSOLDO, Raimondo. **Forma e funzione**. Udine: Forum, 2001.
- WIRTH, Louis. **L'urbanesimo come modo di vita**. Roma: Armando, 1998.
- ZOLBERG, Vera L. **Sociologia dell'arte**. Bologna: Il Mulino, 1994.