

SOCIOLOGIA CRÍTICA

LETRAS “SOCIAIS”. SOBRE OS QUADROS SOCIAIS DA CRIATIVIDADE ARTISTICO-LITERÁRIA COM UM ESTUDO NO BRASIL

PIERFRANCO MALIZIA^a

Resumo

Este trabalho parte de um tema de base e de uma hipótese; o tema consiste na idéia segundo a qual – sem aliás nada tirar ao sistema “competências-capacidades-genialidades” *que fazem de um artista um artista*, ou seja, a individualidade, a subjetividade do artista e da sua criatividade etc. – o mesmo artista pensa-age-cria em uma sociedade na qual sofre um processo de socialização, da qual vive as instituições, a economia, a política etc., na qual estabelece relações duradouras. A hipótese consiste então no fato que seja possível individuar os quadros sociais que, tanto *a priori* quanto *a posteriori*, orientam e influenciam a criatividade literaria e artistica em geral. No âmbito de tal hipótese, os quadros sociais aqui propostos são: a) fatores estruturais; b) fatores ligados aos “círculos artísticos” e relativos sistemas de relação e interação sociais como os mundos *artísticos*; c) os condicionamentos provenientes das *tradições*; d) fatores ligados ao *sistema da indústria cultural*. Por último, quase como uma exemplificação, um parágrafo sobre um escritor e poeta “absolutamente social”: o brasileiro Aldir Blanc.

Palavras-Chave: Arte, literatura, sociedade, criatividade, indústria cultural, “mundos artísticos”

Abstract

^a Phd em Sociologia da Cultura, é professor de Sociologia no Departamento de Ciências Economicas e Politicas da Universidade LUMSA de Roma e visiting professor no ISCEM de Lisboa e na UNISINOS de Porto Alegre. É membro da Associação Portuguesa de Sociologia e da Associazione Italiana di Sociologia. Atua principalmente nas areas das transformações sociais, da produção cultural e da comunicação. Publicou, entre outros, os livros “Comunic-a-zioni” (Milano, 2006), “Al plurale” (Milano, 2008), “Piccole società” (Roma, 2010), “Contesti e dinamiche” (Soveria Mannelli, 2011), “Unir as forças” (BOCC-Universidade da Beira Interior, 2011), “Uncertain outlines” (Saarbrücken, 2012), “Marcas da sociedade” (Curitiba, 2013), “Into the box” (Saarbrücken, 2015) e artigos e papers publicados em revista científicas em Italia, Portugal, Brasil e EUA.

This paper starts from a basic theme and from an hypothesis: the theme is the idea that – without anything against the system “competencies – capacities – geniality” that makes an artist, that means, the individuality, subjectivity of the artist and his creativity etc. – the same artist thinks – acts – creates in a society that suffers a process of socialization, where he lives the Institutions, the economy, politics etc., where he establishes strong and durables relationships. The hypothesis consists in the fact that is possible to individuate social frames that, *apriori* and *aposteriori*, orientate and influenciante the artistic creativity and the literature in general. In the framework of the hypothesis, social frames here proposed are: a) structural factors; b) factors linked with “social circles” (in this case, artistic), and related systems of relationships and social interactions such as the “artistic worlds”; c) the conditionings from *traditions*; d) factors linked to the system of cultural industry. Finally, almost as an example, a paragraph on a writer and poet “absolutely social”: the Brazilian Aldir Blanc.

Key Words: Art, literature, society, creativity, cultural industry, “art worlds”.

1. Premissa

“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 acção, de alcançar razoavelmente e coerentemente objectivos estabelecidos, de sintetizar novas formas com base em elementos (informações) dados¹.”

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

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

¹ Cf. Strassoldo R. 2001. *Forma e funzione*, Udine, Forum., p. 94.

também para um discurso como aquilo que vamos tentar desenvolver nas (poucas) páginas seguintes, isto é, como o “ser – em - sociedade” dos literatos não pode não entrar (provavelmente de forma mais substancial de quanto normalmente pensamos) no processo criativo, e influencia-lo de várias formas.

Vamos tentar, então, de delinear algumas pré-condições estruturais que podem fortemente influenciar (em alguns casos, talvez determinar) a criatividade artística, porém, sem diminuir as capacidades individuais, isto é, o que podemos romanticamente definir o “gênio” artístico-literário, uma lógica absolutamente significativa e que outras ciências como, por exemplo, a psicologia cognitiva, deverão tentar de compreender e explicar, talvez parcialmente, pela complexidade acima mencionada.

Este trabalho quer simplesmente descrever alguns quadros sociais da criatividade literária, sem ter pretensas de exaustividade, com o único intento de reflectir ulteriormente sobre a relação “sociedade - actor social - literatura”.

1. Arte e sociedade

Há uma longa série de dificuldades conceituais e temáticas que esta oportunidade encontra no debate sociológico. Provavelmente, hoje podemos enxergar uma inversão de tendência (testemunhada por uma recente produção neste sentido), em particular no âmbito musical; esta inversão de tendência é devida, talvez, ao desabrochar da sociologia da cultura em todos seus componentes temáticos e processuais, em particular, por quanto concerne os grandes meios de comunicação como “difusores” e/ou “produtores” de objectos culturais em diferentes âmbitos, a partir da Escola de Birmingham até as mais recentes pesquisas, por fim, tentativas sistemáticas de grande interesse^{2, 3 e 4}.

Porém, quais dificuldades podem continuar obstaculizando uma sociologia da arte? O problema de fundo está provavelmente na substancial pluri – dimensionalidade da mesma arte⁵ e na conseqüente concentração sobre uma ou outra dimensão: por um lado, a perspectiva “genética”, centrada na produção artística (tanto material quanto económica) e os factores determinantes no processo produtivo; pelo outro, a dimensão sintáctica que

² Cf. Ibid. cit.

³ Zolberg V. 1994. *Sociologia dell'arte*, Bologna, Il Mulino.

⁴ Crane D. 1997. *La produzione culturale*, Bologna, Il Mulino.

⁵ Gallino L. 1993. *Dizionario di sociologia*, Torino, UTET, p. 38-41.

privilegia a estrutura do discurso artístico e a determinação da apreciação social; ou, além disto, a dimensão semântica que leva de forma semi – unívoca para a reflexão sobre a correspondência “formas de arte – tipologia de sociedade”, correspondência frequentemente extrema, e que de qualquer forma auto explica-se, por fim, a dimensão pragmática que desenvolve principalmente o conceito de arte como “ferramenta ideológica”, para hipostasiar uma tal ordem social ou para discuti-lo. Isto pertence à pluri – dimensionalidade, que pode de fato assumir-se como complexidade substancial para uma sociologia da arte; mas a arte não é exclusivamente um fenómeno 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 “experiencia artística” como ponto de partida ou centro da própria análise, isto acontece, digamos assim, intuitivamente: isto é, considera-se obvio o fato social, sem se preocupar de circunscrevê-lo com precisão, de clarifica-lo ou especifica-lo. É claro que por um tal caminho ingénuo nascem umas dificuldades, e que para superá-las acaba se por explorar todos os sectores marginais de pesquisa⁶.”

2. A produção artístico-literária

Como evidencia Zolberg⁷ podemos constantemente encontrar duas concepções da produção literaria que sempre são fundamentais para a constituição do discurso “literatura/sociedade” e que podemos sintetizar assim:

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

⁶ Cf. Koenig R. 1964. *Sociologia*, Milano, Feltrinelli, p. 31.

⁷ Cf. Zolberg Op. cit.

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 a concepção “exógena” muitos tractos de interesse sociológico podem ser delineados, tais como:

a) A abordagem funcionalista, que sugere varias funções sociais da literatura, a partir da função de “idealização” (sublimar os sentimentos) até aquela de “diversão” (ou *loisir*); além disso “quando considera-se a relação arte/sociedade, é preciso ter em mente que a arte pode ter, ao mesmo tempo, uma função de re – envio para uma dimensão diferente, *outra*, daquela social, como fonte constante de criatividade, inovação expressiva e contestação das ordens constituídos, e uma função celebrativa que também confirma os valores e as representações socialmente partilhadas”⁸.

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);
- O “mercado” (sistema busca/oferta, sistemas de produção, comercialização, venda);
- O “público” (consumo artístico, composição sócio – cultural);
- As “políticas publicas” (intervenções estaduais na literatura, literatura e escola);
- O “status social” da arte ou seja a bipartição “artes maiores (os “classicos”) *versus* artes menores (literatura de supermercado”, valores sociais de reconhecimento/apreciação).

3. A “criatividade”

A “criatividade” pode ser definida como um valor cultural, e as culturas não podem não considerar a necessidade de estruturar-se com modalidades e filosofias “que encorajem” a criatividade, a inovação; porém, a criatividade, quando favorecida, constitui uma dinâmica específica que, para ser completamente realizada, deverá excluir

⁸ Crespi F. 1996. *Manuale di sociologia della cultura*, Bari, Laterza.

comportamentos “ante - criativos” como as formas de controlo social, as especializações vivenciadas rigidamente e elevadas a barreiras sociais, o favorecer formalmente as novas ideias sem realiza-las efectivamente, o seguir “sempre e de qualquer forma” as regras e tradição. A implantação e o desenvolvimento da “criatividade como valor e prática” nos sistemas sociais de forma difusa representa assim uma dinâmica processual complexa, que diz respeito ao “sistema em si” (que refere-se globalmente ao sistema social, onde cada alteração individual e/ou parcial produz uma cadeia de alterações globais), à “cultura” (que refere-se à uma potencial alteração de valores, hábitos, tradições, etc., existentes, que, especialmente onde as culturas são fortes quanto ao seu “vivenciado” e compartilhamento, irá precisar de um adequado processo de inculturação, ao menos temporalmente, para realizar-se de forma completa), ao “sistema de decisão” (que comporta uma lógica intencional na actividade de decisão de criar continuamente e incondicionadamente suporte para a criatividade, que com certeza não falta de obstáculos e que sempre precisa de recursos, também, como já consideramos, com certeza não é a – conflitual).

A criatividade não pode ser reduzida apenas ao “flash” do génio, mas consiste, também, na resultante de vários factores:

- a) Factores de contexto sócio – cultural;
- b) Factores ligados aos “círculos sociais – artísticos”;
- c) Condicionamentos pelas tradições artísticas;
- d) Influencia 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 génio, porém, acrescenta algumas conotações que derivam pelo simples fato de cada génio nascer e actuar em uma sociedade, em uma cultura, em uma altura histórica etc.; vamos então examinar os pontos acima elencados.

a) Factores de contexto sócio – cultural.

No desenvolvimento das teorias sociológicas, embora em diferentes momentos históricos – sociais e em “escolas de pensamento” distantes, podemos evidenciar dois momentos de

elaboração teórica da assim chamada por Durkheim “efervescência social”⁹, isto é, situações de contexto que, mais que outras, facilitam processos de inovação, como a “anomia” de Merton¹⁰ e a “morfogenese” de Archer¹¹. Segundo Merton¹² “a anomia depende pela falta de integração entre a estrutura social, que define os *status* e os papéis dos sujeitos que agem, e a estrutura cultural, que define os objectivos a ser alcançados pelos membros da sociedade, bem como as regras a ser respeitadas para alcançar os objectivos. Acontece que as posições dos sujeitos que agem impeçam – lhe de alcançar os objectivos indicados pela cultura como as melhores (por exemplo, segundo Merton, o objectivo 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*¹³”.

Segundo Archer¹⁴ o conceito de “morfogenese” refere-se “aos processos que tendem a elaborar ou mudar a forma, o estágio do sistema ... ao contrário, o termo “morfostasi” refere-se aos processos das trocas complexas entre o sistema e o ambiente, que tendem a conservar, a manter uma forma ... de um sistema”. “Morfogenese” significa, então, uma situação social complexa que produz transformações e inovações, e que, por consequência, com um assim chamado “efeito domino”, cria uma realidade complexa onde o acto criativo possui, potencialmente, muitas possibilidades de se originar e desenvolver de forma completa.

b) Factores ligados aos “círculos sociais – artísticos”.

Além da noção de contexto em geral, devemos considerar a específica influencia dos “mundos artísticos” e dos “mercados artísticos” sobre o mesmo artista; na verdade, na nossa opinião não pode-se negar que as relações “artistas - artista” (especialmente em subsistemas fechados, com uma forte interacção e com sistemas normativos – valorais partilhados, isto é, verdadeiras sub – culturas) condicionem as escolhas e os percursos de cada actor, bem como as pressões do mercado, e mais em geral, as lógicas de atribuição

⁹ Cf. Durkheim E. 1972. *La scienza sociale e l'azione*, Milano, Il Saggiatore.

¹⁰ Cf. Merton R.1992. *Teoria e struttura sociale*,Bologna,Il Mulino.

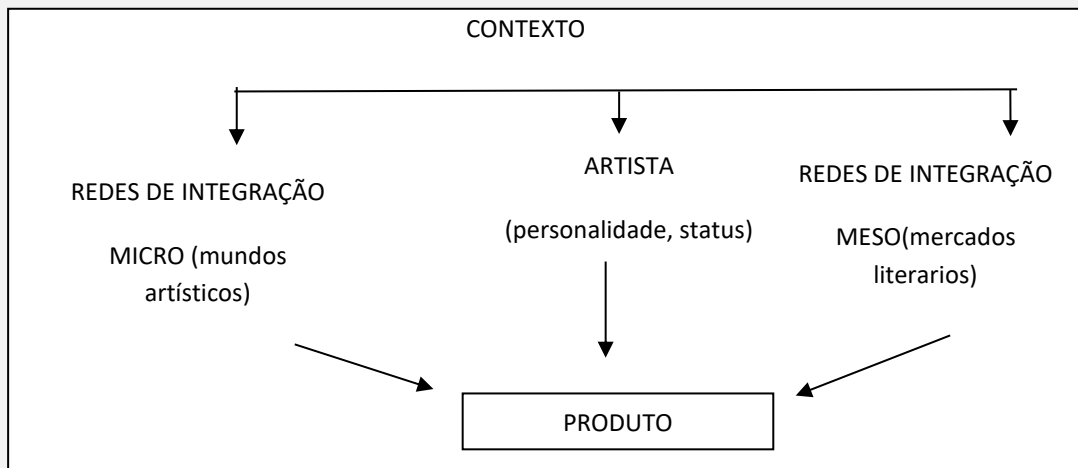
¹¹ Cf. Archer M. 1997. *La morfologenesi della società*, Milano, Franco Angeli.

¹² Cf. Merton. Op. cit., p. 190.

¹³ Izzo A.1991. *Storia del pensiero sociologico*,Bologna,Il Mulino, p 291.

¹⁴ Cf. Archer. Op. cit.

socioeconómicas de valor (*latu sensu*), nunca irão deixar indiferente o artista. Sintetizando, o processo de criação artística pode ser assim descrito:



Becker¹⁵ insiste muito sobre a recíproca influencia entre os artistas (independente pela específica arte praticada individualmente), enquanto participantes de um “círculo artístico”: “ele começa pela interacção microscópica entre os participantes (submundos artísticos, n.d.r.), 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 as umas com as outras ... Esta análise de subcultura apresenta as artes como elas próprias¹⁶”. Em outras palavras, Becker vê a criação artística como:

-resultante por práticas colectivas geradas nos submundos da arte, claramente sem excluir as qualidades individuais;

-influenciada por formas constantes e “intime” de interacção social, cultural em geral e artística no específico, entre os artistas que reconhecem-se no mesmo submundo.

c) Condicionamentos pelas tradições literárias.

As tradições, cuja interessante etimologia oscila entre “entrega” e “ensino”, assim chamadas “memoria colectiva canonizada” segundo Jedlovski e Rampazi (1991), podem

¹⁵ Cf. Becker H. 2004. *I mondi dell'arte*, Bologna, Il Mulino.

¹⁶ Cf. Zolberg., *Op. cit.*, 138.

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”¹⁷. 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 acção social em geral, em particular, suportando uma específica tipologia weberiana de “acção”, aquela “conforme hábitos adquiridos e que viraram constitutivos do costume; a reacção aos estímulos habituais em parte absolutamente limitativos; a maioria das acções da vida quotidiana é ditada pelo sentido das tradições”¹⁸. Sendo *elementos distintivos* da cultura, as tradições tomam valores endógenos (de auto reconhecimento) e também exógenos (de identificação) para os grupos sociais que referem-se à estes valores.

O sistema das tradições pode ser interpretado como uma verdadeira *instituição social*, no sentido de “forma de crença de acção e de conduta reconhecida, estabelecida e praticada estavelmente” bem como no sentido de “práticas consolidadas, formas estabelecidas de proceder, características de uma actividade de grupo”¹⁹.

O sistema total das tradições, respeito à uma ideia de *continuum* cultura – subculturas (locais, profissionais, de género) pode depois ser dividido em *grandes* e *pequenas* tradições, isto é, a complementaridade, a coexistência, entre:

- a) Traços ligados com específicas comunidades, participantes de um sistema social mais amplo, traços mais difundidos, gerais ou comuns;
- b) Divisões existentes entre culturas oficiais e culturas *folk*²⁰; 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, isto é, podem ser um veículo para as inovações e as mudanças, bem como fornecer um suporte para

¹⁷ Cf. Seymour-Smith C. 1991. *Dizionario di antropologia*, Firenze, Sansoni., p. 203-411.

¹⁸ Morra G. 1994. *Propedeutica sociologica*, Bologna, Monduzi., p. 96.

¹⁹ Cf. Op. cit., Gallino, p. 388.

²⁰ Cf. Id., p. 189.

processos de mudança social não alienados/alienantes: a assim chamada “referência às tradições” pode ter o 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*²¹.

4. Ainda sobre a criatividade: “tipos ideais”

Ainda Zolberg²² (cit.; cap. IV), reflectindo sobre diferentes pesquisas no âmbito da produção artística, faz uma hipótese de dois ideais tipos weberianos 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 “ideal-tipos” podem ser assim representados:

ABORDAGEM	“INOVAÇÃO”	“TRADIÇÃO”
PROBLEM FINDER	Criação de “arte nova” (ex: James Joyce)	Redescoberta criativa com novos significados (ex: os “minimalistas”)
PROBLEM SOLVER	Variantes de “arte nova” (ex: a “beat generation”)	Seguidores da tradição (ex: Gabriel Garcia Marquez)

²¹ Cf. Becker H. 1991. *Outsiders*, Torino, Abele.

²² Cf. Zolberg. Op. cit.

Ou, falando em literatura brasileira :

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

Ou ainda, falando em teatro brasileiro :

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

E ,afinal, falando de formas de poesia para musica (na MPB) :

ABORDAGEM	“INOVAÇÃO”	“TRADIÇÃO”
PROBLEM FINDER	Criação de “arte nova” (ex.:Letristas/poetas da ”Bossa nova”)	Redescoberta criativa com novos significados (ex.:Moacir Luz ²³)
PROBLEM SOLVER	Variantes de “arte nova” (ex.: Seu Jorge)	Seguidores da tradição (ex.: Paulinho da Viola)

d) Influencia da assim chamada “indústria cultural”

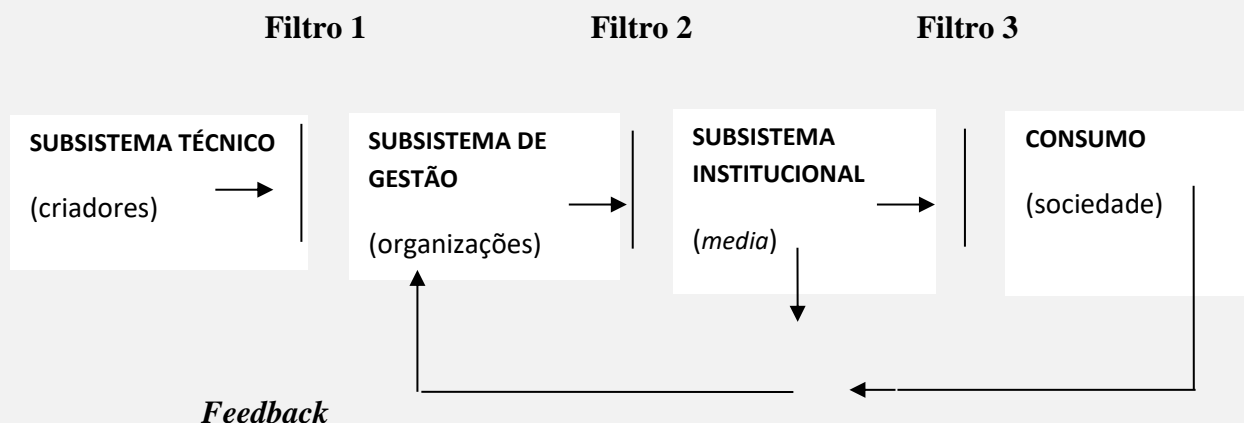
Quais são as lógicas, os mecanismos, os actores da indústria cultural? Podemos fazer uma hipótese de modelo explicativo (embora bastante geral) sobre o que acontece hoje, em uma situação caracterizada por fenomenologias incertas, onde alguns “objectos²⁴” fazem

²³ Luz M.(1995), *Vitória da ilusão*,Rio de Janeiro,Maracujazz Produções.

²⁴ Cf. Gardiner H. 1991. *Formae Mentis*, Milano, Feltrinelli., p. 26-29.

carreira e, sendo “funcionais”, viram “culturais” nas suas esferas de referência, ou, em uma geral “concepção do mundo”. O assim chamado “modelo de Hirsch²⁵, Sciolla²⁶, e obviamente Hirsch²⁷, parece colectar muito consenso. “Hirsch²⁸ 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 da televisão e da rádio. Neste esquema, os *media* representem um subsistema entre os outros. A organização “de gestão”, por exemplo, para alcançar os *mass media* fornece informações sobre o produto (filtro 2). Estas notícias são utilizadas pelo sistema institucional nos *media* (*gatekeepers* mediais). Neste espaço de intermediação surgem possibilidades de relações pouco transparentes quando não de corrupção. O público conhece o novo produto através dos *media*. Temos, por fim, dois tipos de *feedback*: o primeiro vem dos *medias*, o segundo dos consumidores, mensurado pelas vendas de bilhetes, discos, livros²⁹”

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 principalmente indicador de um processo complexo. Assistimos hoje por meio e causa das redes, a já conhecidas alterações deste andamento processual; os clássicos exemplos são aqueles criativos (em particular, da literatura) que entram directamente, através da web, no sistema dos *media*, propondo suas criações e quase “impondo-a” para o público sem os tradicionais filtros de

²⁵ Cf. Ibid., p. 40.

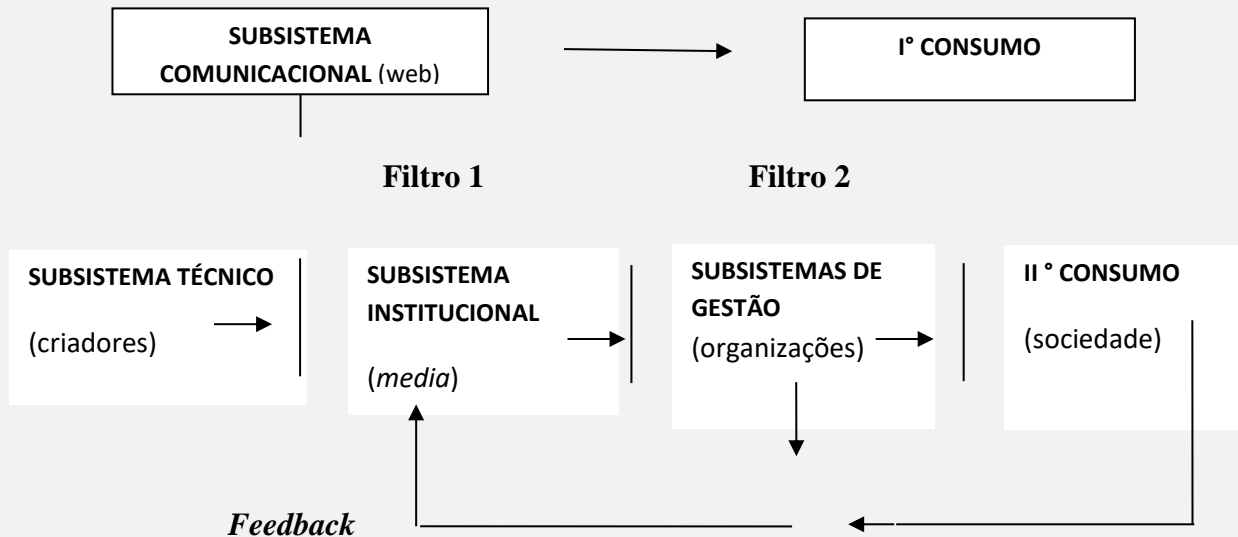
²⁶ Cf. Sciolla L. 2002. *Sociologia dei processi culturali*, Bologna, Il Mulino, p. 216-217.

²⁷ Cf. Hirsch P.M. 1972. *Processing fods and fashion*, in Annual Journal of Sociology,77, p. 20-34.

²⁸ Cf. Ibid.

²⁹ Cf. Sciolla. Op. cit., p. 216.

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, para qualquer sector da indústria cultural, portanto da 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 complexo discurso de Bourdieu³⁰ 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 incumbente³¹” Para compreender de forma completa a produção artística, não pode-se não considerar “a totalidade das relações (as objectivas e as determinadas na forma de relação) entre o artista e os artistas, e, além destes, a totalidade dos actores 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 já construído ou possível na divisão do trabalho da produção cultural”³².

³⁰ Bourdieu P. 1980. *Questions de sociologie*, Paris, Minuit.

³¹ Cf. Zolberg., Op. cit., p. 138.

³² Cf. Bourdieu Op. cit., pp. 208-212.

5. Literatura e sociedade: o brasileiro Aldir Blanc.

5.1 A cidade: um espaço social “absoluto”

As cidades são uma espécie de complexa síntese daquilo que é sociedade, socialidade, cultura; um âmbito privilegiado de construção, desenvolvimento e sedimentação de tudo o que (como relações, processos, estruturas) um grupo social consegue ativar, e isso também em termos de diferenças e desigualdades. Conseqüentemente, as cidades são de fato um laboratório de absoluto interesse se se quer compreender e estudar as dinâmicas fundamentais do “estar-juntos”: idéias, 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 dessa, de algum modo, sinônimo; e, 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 sócio-culturais pré-existentes, a manutenção de traços contemporâneos e a distorção, recriação de ambos em hibridismos.

A cidade pòs-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 por “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;

- Se resolve, 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” a experiência através da estruturação rígida e a estandardização da atividade em rotinas e ritualismos.

E 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, “defendidos”, das *gated-communities* com (a própria defesa) dos verdadeiros *checking-points* a bairros-gueto com formas variadas de diversificação espacial, evidentemente não “inclusivos” 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.

Essa, 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 não pode não derivar 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”

Mas 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.

E esse igualmente extraordinário conteúdo social se torna absolutamente difícil não tanto de colher (a não ser em parte) quanto de “contar”, comunicar, sem trair seus peculiares, específicos significados ligados justamente aos lugares onde ganham forma, mas, ao mesmo tempo, evidenciar seus traços de “universal-humano” nesses conteúdos. 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.

Esse 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 ao “humano-cidadão” em “palavras”, ou, melhor, palavras-imagens (sejam essas usadas para artigos de jornal, ensaios, contos, poesias e formas de poesia para música) das quais transparecem contemporaneamente “proximidade e distância” com relação ao Outro, “indiferença e envolvimento” em relação à realidade no seu devir, “compaixão e ironia”, ou seja, a “humanidade de cidade” que *si declina* não por meio desses códigos binários, além disso fazendo uso de uma espécie de “bilinguismo perfeito”, ou seja, 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) têm o sentido trágico da vida de Nelson Rodrigues,o humor picaro-carioca de Sérgio Porto e o estilo seguro,o respeito pela palavra certa do grande Rubem Braga.O trágico de Nelson,em Aldir,dà 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 Pereira³³”.

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 Levy-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” segundo Caymmi³⁴.

Além disso, provavelmente seria apropriado não limitar-se 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 por 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 aos seis* (Copacabana: “*Leme, as ondas começam na calçada... hoje eu tô no Posto 6, daqui pra onde eu vou? Copacabana me enganou*”),

³³ Blanc A. 2006. *Rua dos artistas e transversais*,Rio de Janeiro,Agir.

³⁴ Caymmi, apud Blanc A. 1997. *50 anos*,Rio de Janeiro,Alma Produções., p. 2.

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 tijuicano”, especialmente quando escreve “*a verdade é que o tijuicano vive num dilema desgraçado. Considerado semi-ipanemense pelos suburbanos e tido como meio-suburbano pelos ipanemenses, o tijuicano 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, arreventa com a pimenta braba do nonsense. Um menino, cujo defeito é não ser vascaíno*”), *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 Arangueiras a fina Flor. Mito da massa, Carlos Cachaça, da verde-rosa o embaixador*”).

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 socialidade 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 (para o qual, 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* escritas 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 doeu 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 bebado 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, esperando que quanto argumentado sinteticamente neste trabalho possa ter fornecido uma base para a tese de fundo, isto é, que também a criatividade artístico-literário (alguma coisa pensada como o “agir na sociedade”) não possa identificar-se somente na capacidade e/ou performance individuais (o “gênio artístico”), que de qualquer forma não devem ser excluídas ou subavaliadas, mas possa ser pesquisada também nos quadros sociais “ocultados” ou “evidentes” que orientam e influenciam os artistas, aços sociais “imersos” (como todos) na sociedade, e portanto, que pertencem aos sistemas de interação bem como de relação.

“Poesias para música”do Aldir: exemplos

CENTRO DO CORAÇÃO

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 carnaval, 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 amor
Mas o ar ta me faltando porque alguém sujou
Cruzo a Primeiro de Março e aré o mar azul eu
vou

Bibliografia Consultada

1. Blanc A. 1994. *Simples e absurdo*, Rio de Janeiro, Velas Produções
2. Blanc A. 1996. *Um cara bacana na 19º*, Rio de Janeiro, Record
3. Blanc A. 2009. *Guimbas*, Rio de Janeiro, Desiderata
4. Bosco J. 2002. *Songbook*, Rio de Janeiro, Lumiar Produções
5. Castro R. 2003. *Carnaval no fogo*, Rio de Janeiro, Companhia das Letras
6. Cirese A.M. 1996. *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palermo, Palumbo
7. Da Matta R. 1984. *O que faz o brasil Brasil ?*, Rio de Janeiro, Rocco
8. De Nicola J. 1999. *Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Nova Literatura
9. Di Cristofaro Longo G. 1996. *Identità e cultura*, Roma, Studium
10. Luz M. 1988. Rio de Janeiro, Dabliù Discos
11. Malizia P. 2007. *Configurazioni*, Milano, Franco Angeli
12. Rauty R. (ed.). 1998. *L'urbanesimo come modo di vita*, Roma, Armando
13. Simmel G. 1995. *La metropoli e la vita dello spirito*, Roma, Armand