

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

PAULO VICTOR CATHARINO GITSIN

A PRODUÇÃO CULTURAL EM TEMPOS (DES)ENCANTADOS

NITERÓI

2016

ATA DE APRESENTAÇÃO DE TRABALHO FINAL DO CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL

IDENTIFICAÇÃO DO TRABALHO	
Nome do Candidato: PAULO VICTOR CATHARINO GITSIN	Matrícula: 208.33.060
Título do Trabalho: "A PRODUÇÃO CULTURAL EM TEMPOS (DES) ENCANTADOS"	
Orientador: Dr. Luiz Guilherme de Barros Falcão Vergara	
Categoria: Monográfica	Data da Apresentação: 01/04/2016

BANCA EXAMINADORA
1º Membro (Presidente): Dr. Luiz Guilherme de Barros Falcão Vergara
2º Membro: Me. Hélio Jorge Pereira de Carvalho
3º Membro: Me. Kyoma Silva Oliveira

AVALIAÇÃO:
Análise / Comentário A BANCA DESTACA A RELEVÂNCIA DO TRABALHO PARA O CURSO E CAMPO HÍBRIDO DA PRODUÇÃO CULTURAL E REFLEXÃO ABRANGENTE DA CULTURA CONTEMPORÂNEA EM SEUS INTERFACES ENTRE LINGUAGEM ARTÍSTICA E RELIGIOSIDADE. DESTACA-SE AINDA A FLUIDEZ DA APRESENTAÇÃO E A CONSISTÊNCIA DA ABORDAGEM. A BANCA IDENTIFICA O POTENCIAL TEMÁTICO DE APROFUNDAMENTO CONSIDERANDO AS ESPECIFICIDADES DA CULTURA BRASILEIRA NO NÍVEL DE PÓS-GRADUAÇÃO.

Nota Final (média dos três integrantes da Banca Examinadora): 10.0 (DEZ)
ASSINATURAS Luiz Guilh Hélio Carvalho Kyoma Oliveira 1º Membro (Presidente) 2º Membro 3º Membro

AGRADECIMENTOS

Quando fazemos qualquer coisa, nunca o fazemos sozinhos. De uma certa maneira, podemos dizer que todas as linhas que se seguem neste trabalho são frutos da confiança de um grande número de pessoas. Chega a hora, pois, de tentar retribuímos em forma de agradecimento:

Agradeço assim a todas e todos que, de alguma maneira, contribuíram para este trabalho, em especial...

À Júlia, pelo cuidado diário traduzido em manifestações de amor, companheirismo e carinho.

À minha mãe, Martha Maria, por confiar-me ao mundo, mediante todo o seu amor, desde a primeira hora de vida.

À minha avó Martha, pelas orações diárias e pelo carinho representado no vestido que foi comprado e guardado para o dia da formatura, mesmo que esse tenha sido usado em algumas ocasiões especiais.

Ao meu pai, Paulo Roberto, pelo amor e confiança que, como uma barca, vence uma Baía e faz ligar Paquetá à Niterói.

Aos tios, Zezé e Sandra, pelo carinho de estar sempre “por perto” que pode ser representado pela primeira leitura feita deste trabalho.

As primas, Tataia, pela conversa, ao final do processo de escrita, que permitiu-me entender que o encantamento poderia ser encontrado em muitos outros corações; e Letícia, por representar, entre os netos, o exemplo de disciplina e dedicação aos estudos que acalma a “Vovó Marthinha” e contribui para manter viva a presença do Vovô Ernesto (*in memoriam*).

Ao professor e orientador Luiz Guilherme Vergara, por cultivar em mim a esperança e o otimismo de fazer, por meio da arte e da educação, do mundo um lugar um pouco melhor e por aceitar estar ainda mais junto, como orientador, nessa reta final.

Ao professor Hélio Jorge Pereira de Carvalho, pelas inspirações semeadas durante o período do curso e pelo aceite de estar presente na banca de avaliação, momento de nossa primeira colheita.

Ao amigo e agora professor, Kyoma Oliveira, eterno entusiasta deste trabalho, por iniciar essa longa jornada como o amigo e terminá-la como mestre.

Aos professores do IACS, aqui representados por Leonardo Guelman, Tetê Mattos, Ana Lúcia Enne, Luiz Mendonça, Latuf Isaías Mucci (*in memoriam*), Luiz Augusto Rodrigues, João Domingues e Wallace de Deus, que de mestres tornaram-se amigos.

Aos amigos e companheiros de IACS, aqui representados por Maria Lúiza Mello, Lucas Araújo, Lívia Ferraz, Mariana Nery, Lívia Egger, Guilherme Aglio, Guilherme Lopes, Helena de Serpa, Negra Maria, Mariana Darsie, Gisele Vargas, Natália Lackeski, Wilson Júnior, Ohana Boy, Lia Bastos, Monica da Silva, Lúcio Enrico Vieira Attia e Juliana Mara, por formarem parte da minha família niteroiense.

Aos amigos Maria Clara Leal e Marcos Krumpf pela breve mas fundamental ajuda com o idioma alemão.

“A fé *tá* viva e sã, a fé também *tá* pra morrer.”

Gilberto Gil

RESUMO

O presente trabalho visa discutir a relação entre o campo da produção cultural com as práticas culturais e artísticas realizadas após os processos de secularização da sociedade e de desencantamento do mundo, buscando assim tentar entender as consequências que a dissociação entre arte e religião poderiam ter implicado tanto para as linguagens artísticas quanto para as experiências religiosas. Para tal, serão apresentados os conceitos de práticas culturais, experiências religiosas, encantamento/desencantamento do mundo e secularização. Serão analisadas as permanências e as rupturas encontradas nas linguagens artísticas referentes a elementos de matriz religiosa mediante a escolha de três comparativos: a música e o sublime; o tetro e a catarse; e o cinema e magia. O trabalho visa ainda a problematização da atuação dos produtores culturais nesse contexto, identificando nesses agentes os primeiros responsáveis pela perpetuação das experiências de encantamento ou pela reiteração de experiências de desencantamento, possibilitando assim, estabelecer reflexões éticas para essa atuação.

Palavras-chave: Produção cultural. Encantamento. Desencantamento do mundo. Prática cultural. Secularização.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	7
2 SECULARIZAÇÃO - ENCANTAMENTOS E DESENCANTAMENTOS E SUAS CONSEQUÊNCIAS PARA O CAMPO ARTÍSTICO-CULTURAL	12
2.1 DEFININDO O OBJETO E OS PRIMEIROS CONCEITOS	12
2.2 SECULARIZAÇÃO: O PONTO DE PARTIDA.....	15
2.3 ENCANTAMENTOS, DESENCANTAMENTOS (E REENCANTAMENTOS).....	20
2.4 AS PRÁTICAS E EXPERIÊNCIAS RELIGIOSAS E A RELAÇÃO COM O CAMPO DA PRODUÇÃO CULTURAL	25
3 LINGUAGENS ARTÍSTICAS E EXPERIÊNCIAS DO ENCANTAMENTO – PERMANÊNCIAS OU RUPTURAS?.....	30
3.1 DA LINGUÍSTICA ÀS LINGUAGENS	30
3.2 A MÚSICA E O SUBLIME.....	32
3.3 O TEATRO E A CATARSE.....	38
3.4 O CINEMA E A MAGIA	42
3.5 ENCANTAMENTO NAS LINGUAGENS ARTÍSTICAS: PERMANÊNCIAS OU RUPTURAS?	47
4 A PRODUÇÃO CULTURAL E OS PRODUTORES CULTURAIS EM TEMPOS DESENCANTADOS	51
4.1 PRODUTORES CULTURAIS, OS AGENTES DO (DES)ENCANTAMENTO.....	51
4.2 MERCADO CULTURAL – ESPAÇO SOCIAL DA ATUAÇÃO (DES)ENCANTADA?	51
4.3 PRODUTORES CULTURAIS EM SENTIDO AMPLIADO: CONSIDERAÇÕES PARA A ATUAÇÃO E FORMAÇÃO PROFISSIONAL.....	60
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	67
REFERÊNCIAS	71
ANEXO A – AUTORIZAÇÃO PARA DIVULGAÇÃO DE MONOGRAFIA.....	74

1 INTRODUÇÃO

Algumas questões atravessem nossa existência com uma persistência invejável. Este Trabalho de Conclusão de Curso é uma tentativa de buscar respostas para algumas dessas questões que me acompanharam durante todos os últimos 7 (sete) anos em que estive na Universidade Federal Fluminense. Por outro lado, esse longo tempo também me ajudou a amadurecer alguns desses questionamentos e a encontrar subsídios para enfrentá-los.

É extremamente provável que tais questionamentos tenham começado a ser sistematizados, inclusive, durante o processo de escolha de qual curso faria no ensino superior. Há três instituições que contribuíram mais diretamente com minha formação sociocultural e educacional. Em primeiro lugar foi a família. Embora não tenha ninguém que possa ser identificado diretamente como um(a) artista em minha família, composta majoritariamente por professores(as), os convites à literatura, ao cinema e à fotografia me foram feitos dentro do ambiente do lar. Em seguida veio a escola. À medida com que conhecia e convivia com uma diversidade maior de pessoas, o espaço escolar, motivado por uma metodologia que valorizava a arte-educação, me possibilitou o primeiro espaço de experimentação que iria compor, anos à frente, a personalidade do *produtor cultural*. Por último veio o ambiente “religioso” do centro espírita. Foi lá que, digamos, me convidei à prática musical e descobri que existem outras formas de apreensão da arte que transcendem a estética, constituindo uma ética diferenciada de relação social (homem-homem) e de relação religiosa (homem-Deus).

As três instituições combinadas, além de despertarem em mim a sensibilidade e o interesse para o campo das artes, permitiram a constituição de um olhar tri-facetado para esse campo. Sinteticamente, o campo das artes poderia ser assim entendido como um campo de transmissão de saberes (exemplificado na vertente familiar); de convívio, trocas e experimentações (vertente escolar) e de coesão social e/ou cosmológica (vertente da instituição religiosa). Aprendi que práticas artísticas e culturais podem ser aprendidas, apreendidas, ensinadas, mas aprendi que sobretudo é através do *praticar* que disseminamos essas práticas.

No âmbito da Universidade, fui apresentado a um quarto viés: produção cultural também é composto por - e compõe - um mercado. Esse quarto viés, possivelmente por ter se consolidado posteriormente em relação aos demais, tenha sido sempre visto, por mim, com um olhar atravessado pelos três vieses anteriores. O mercado seria, nesse sentido, para mim, um mecanismo criado pela sociedade para viabilizar a necessária disseminação das práticas artísticas e culturais. Assim sendo, nunca consegui enxergá-lo como um fim em si, mas como um mecanismo “possível”, que hipoteticamente possa vir a ser substituído algum dia por um outro jeito de fazer, um outro jeito de produzir. Desse modo, é possível dizer que há uma utopia que se instaura transversalmente nas entrelinhas deste trabalho, que vislumbra inventar outros jeitos de produzir ou, pelo menos, viabilizar outros meio de apreensão das experiências artísticas que se aproximem mais com que as pude experienciar em casa, na escola ou no centro espírita e que também, conforme veremos no desenvolvimento deste trabalho apresenta reverberações no campo da cultura, mesmo que cooptadas pelo supracitado mercado (cultural).

Para mergulhar na tentativa de atender aos meus questionamentos, durante o processo, estabeleci como fio de Ariadne¹ alguns marcadores que me permitiriam voltar, sempre que possível, a uma espécie de “espinha dorsal” de pensamentos que sistematizei no últimos anos, a saber: a) os questionamentos deveriam ser relevantes para o campo da produção cultural; b) a sistematização dos questionamentos deveria contemplar as três áreas do Curso de Produção Cultural da UFF (teorias da arte e da cultura, fundamentos das linguagens artísticas e o planejamento cultural); c) a busca de respostas aos questionamentos deveriam partir de uma postura relativista que vislumbrasse a contemplação dos mais diversos sistemas de crenças e de não-crenças; d) as respostas que seriam sistematizadas não vislumbrariam uma contemplação totalizante devido à diversidade das experiências religiosas e manifestações artísticas e culturais existentes; e) minha orientação pessoal (familiar, educacional e religiosa) não poderia determinar diretamente meu discurso, entendendo que embora constitua como meu lugar de fala, não possa ser representativa das sociedades e manifestações aqui problematizadas.

Determinei para mim mesmo que precisava caminhar por três eixos para vislumbrar atender a tais questões. Primeiramente eu precisava entender melhor o processo de secularização (e o de desencantamento do mundo). Em seguida precisava entender – ou ao menos apontar – o impacto que essa secularização poderia ter proporcionado para o campo da produção artística, seja enquanto traços deixados em algumas linguagens artísticas, seja no fato

¹ O fio de Ariadne, no contexto da mitologia grega, constitui-se por um novelo dado por Ariadne, filha do rei de Creta Minos e da rainha Parsífae para Teseu, quando esse foi enfrentar o labirinto do Minotauro. Mediante o uso do novelo, Teseu, após enfrentar e vencer o Minotauro pôde achar o caminho de volta para a saída do labirinto.

do porquê se produziria arte quando essa não mais se voltava para um interlocutor divino. O terceiro eixo se constituiria em tecer apontamentos sobre o papel do *produtor cultural* nesse atuar (des)encantado.

O meu maior medo durante todo este percurso – e que gerou o meu maior cuidado – foi não transformar minhas palavras em uma espécie de proselitismo pró-experiência religiosa em detrimento das experiências não-religiosas – nomeadamente a experiência artística. O caminhar me apontou que nesse processo as experiências religiosas e as não-religiosas não estariam em polos opostos. O referido processo de secularização atuaria de modo a consolidar socialmente experiências de não-crenças, mas também transformaria, em nível global, as experiências de crença. Ou seja, o impacto da secularização se deu de maneira equipotente tanto para o homem religioso quanto para o homem a-religioso; e, nesse sentido, não faria sentido uma polarização entre crença e não-crença. O que restaria seria tentar compreender a parte que caberia, dada a secularização, para esses dois homens.

Desse modo, meu medo havia sido epistemologicamente defeito. Restava-me, pois, o cuidado de não criar generalizações, de não falar por todas as experiências sociais, de não homogeneizar o processo de secularização e de, em hipótese alguma, concluir que em toda experiência artística havia uma remitência ao divino, ainda que tivesse identificado, ao longo do percurso, manifestações artísticas que carregam traços relativos a uma matriz religiosa no âmbito da linguagem ou na apreensão da experiência por parte dos produtores (especialmente falando dos artistas) e de parte do público.

Os três eixos resultariam, respectivamente, nos três capítulos que sobrepostos visam a apresentação dos meus questionamentos e a identificação de algumas consequências para com o campo da Produção Cultural, especialmente no que tange a atuação do profissional denominado *produtor cultural*. A interdisciplinaridade do curso foi entendida como um referencial metodológico, possibilitando a utilização de referências provindas dos diversos campos dos saberes, tais como, a filosofia, a história, a sociologia (geral e das religiões), a linguística, os estudos de linguagens artísticas e o planejamento cultural, apenas para citar alguns. Os capítulos foram pensados, também, de maneira a contemplar e integrar respectivamente os três eixos de disciplinas do curso: Capítulo I – teorias da arte e da cultura; Capítulo II – fundamentos das linguagens artísticas; e Capítulo III – planejamento cultural.

O primeiro capítulo se destina a entender e desenvolver os conceitos de *prática cultural*, *experiência religiosa*, *secularização*, *encantamento* e *desencantamento*, permitindo assim compreender a situação atual da sociedade em que há um convívio mútuo entre diferentes

experiências religiosas que impactam na produção, apreensão e no significado dado às experiências artísticas.

O segundo capítulo se constitui por uma análise das relação de ideias cosmológicas com expressões artísticas, visando entender a permanência e a ruptura da matriz religiosa nas práticas artísticas a partir de suas linguagens. Durante nosso percurso, colecionamos uma série de palavras que descrevem as experiências artísticas e que tiveram sua origem em conceitos religiosos. Voltar-nos-emos para os binômios a música e o sublime; o teatro e a catarse; o cinema e a magia. Partiremos da análise etimológica desses termos para então situá-los no contexto atual de apreensão artística. Em que medida podemos, nos dias de hoje, estabelecer relações religiosas com expressões artísticas? Tais relações seriam de natureza sagradas ou apenas relativas à linguagem artística?

O terceiro capítulo se destina a estabelecer indagações éticas para a atuação dos produtores culturais. Abordaremos a dimensão de que, por muitas vezes, são os produtores culturais, os primeiros agentes do (des)encantamento nas práticas culturais. Para ilustrar esse agenciamento, analisaremos a obra do fotógrafo alemão Klaus Frahm. Contemplando esse capítulo com o eixo de disciplinas do planejamento cultural, discutiremos temáticas relativas ao mercado cultural, a nomenclatura da figura dos produtores culturais e teceremos apontamentos sobre aspectos éticos da formação desses profissionais.

O percurso foi escolhido de maneira a poder perpassar por diferentes experiências religiosas, processos de secularização e, principalmente, práticas artísticas. Nesse sentido, este trabalho deve muito às leituras feitas do filósofo e historiador romeno Mircea Eliade, principalmente pelo fato do autor fazer uma análise das manifestações religiosas de uma maneira a não hierarquizar tais manifestações. As manifestações são oriundas de várias partes do globo (incluindo tanto o ocidente como o oriente) e se estabelecem nos mais diversos períodos da humanidade. A abordagem do autor motivou-me a não eleger uma única manifestação religiosa ou linguagem artística para analisar – naquilo que poderia se dar através de um estudo de caso ou uma etnografia. Adotar um estudo de caso poderia implicar, assim, em uma “metonímia metodológica”, pois poderia ser entendido como uma tentativa de explicar o todo por uma das partes, o que feriria alguns de meus marcadores. Para atender a essa demanda, optei por percorrer um caminho formado por uma rota principal que identificasse um panorama geral, mas que apontasse algumas rotas secundárias que poderiam ser exploradas por mim ou por outras pessoas daqui para frente. Entendo, assim, que estudos de caso ou etnografias futuras poderiam ser ferramentas consideravelmente potentes para explorar essas rotas secundárias e, quem sabe, validar ou refutar meus argumentos.

Quanto ao resultado final desse Trabalho de Conclusão de Curso, imagino-o apenas como uma única fotografia que poderá compor um hipotético painel futuro da temática aqui abordada. Nesse sentido, para aqueles que se interessam por tal temática, para quem agora nos lê e mesmo para mim, deixo aqui um convite para compormos conjuntamente este painel.

E, embora não seja possível orientar a leitura de ninguém – uma vez que sabemos que a ideia só se consolida na apreensão do leitor – sempre escrevemos motivados por um ou mais desejos. Eu também escrevo movido por desejos. Meu desejo aqui é que, para além das questões relativas à religiosidade ou à secularização no campo das manifestações artísticas e culturais, eu e cada um dos leitores – incluindo produtores culturais de formação ou “de coração” – possamos nos fazer, ao menos, algumas perguntas: por que fazemos aquilo que fazemos? Para quem fazemos aquilo que fazemos? E, por falar em desejos, quais seriam os nossos desejos? Quais são os desejos dessas pessoas para quem fazemos? E, para finalizar, de que modo nossa prática dialoga com os desejos dessas pessoas?

2 SECULARIZAÇÃO - ENCANTAMENTOS E DESENCANTAMENTOS E SUAS CONSEQUÊNCIAS PARA O CAMPO ARTÍSTICO-CULTURAL

*"When men stop believing in God, it isn't that they then believe in nothing: they believe in everything."*²

Umberto Eco

2.1 DEFININDO O OBJETO E OS PRIMEIROS CONCEITOS

Umberto Eco, autor da epígrafe que inicia este capítulo, em uma entrevista³ realizada pelo veículo *The Paris Review* em 2008, quando perguntado se ele acreditava em Deus, respondeu que não. Na pergunta seguinte, a entrevistadora então arguiu já que se ele não acreditava em Deus, porque teria dedicado grande parte dos seus escritos a religião. Eco, então, respondeu: *"Because I do believe in religion. Human beings are religious animals, and such a characteristic feature of human behavior cannot be ignored or dismissed."*⁴ (ZANGANEH, 2008.)

A tônica da resposta de Umberto Eco nos ajuda a definir melhor o nosso objeto e a problemática teórica, ética e metodológica que se sucede desse objeto. A temática da religião – e das religiosidades – apresenta elementos interessantes quando estamos nos domínios das ciências humanas aplicadas, ou, nas palavras de Eco, é uma característica que “não pode ser ignorada”. Abordar tal temática, no entanto, demanda um cuidado incessante a cada linha, a cada exemplo eleito. Uma vez que as religiosidades – mais do que as religiões – atuam sobre um

² “Quando os homens pararem de acreditar em Deus, isso não significará que eles não acreditarão em nada: eles acreditarão em tudo”. (tradução nossa)

³ ZANGANEH, 2008. Disponível em: <<http://www.theparisreview.org/interviews/5856/the-art-of-fiction-no-197-umberto-eco>>. Acesso em 18 de março de 2016.

⁴ “Porque eu realmente acredito na religião. Seres humanos são animais religiosos, e tal característica do comportamento humano não poderiam ser ignoradas ou [recusadas]”. (tradução nossa)

domínio individual que representa uma cosmologia específica, qualquer palavra pode ser interpretada de maneira a ferir essa concepção pessoal de mundo.

Na verdade, ao mesmo tempo em que configura como um desafio, o cuidado também se define como elemento de motivação para elaboração deste trabalho. Isso porque, a ideia de realizá-lo se inicia justamente com a preocupação, no campo da produção cultural, de respeitar essas cosmologias individuais. Em que medida, as práticas culturais exercidas pelos produtores culturais poderiam contribuir – positiva ou negativamente – com essa problemática? Esse seria, pois, o nosso ponto de partida, mas eis que resolvemos adicionar alguns complicadores.

Ao começarmos a analisar o cenário das possíveis crenças que poderiam ser interferidas pela ação dos produtores culturais, nos deparamos com um elemento conceitual extremamente instigante: como poderíamos lidar também com os sistemas de não-crença? Em uma sociedade em que o espaço religioso encontra-se cada vez mais cerceado, como poderíamos desconsiderar as experiências da não-crença? Então, resolvemos abordar o problema de maneira dupla: tanto para as experiências de crença quanto para as de não-crença, não colocando essas duas vertentes em polos separados, mas pensando como esses dois jeitos possíveis de encarar o mundo poderiam conviver e, claro, ser afetados pela atuação dos produtores culturais.

Durante o processo, percebemos que o convívio nas práticas culturais entre experiências religiosas e não religiosas implicaria em uma influência mútua que geraria, por parte das religiosas, em uma tensão que poderia tender à secularização e ao desencantamento (conceitos que veremos logo em seguida) e nas não religiosas, em uma reiteração de elementos religiosos (seja no domínio da linguagem, seja enquanto referência). Essa mútua influência nos possibilitou, na metodologia utilizada, não adotar uma hierarquização entre elas, fazendo com que nos voltássemos mais para as semelhanças e intercessões do que para as diferenças.

Durante todo o percurso, nos utilizaremos de dois conceitos: **práticas culturais** e **experiências religiosas**. Sendo assim, é preciso olhá-los com um pouco mais de atenção.

As práticas culturais podem ser entendidas segundo duas acepções: como todas as práticas possíveis dentro de um determinado sistema cultural; ou as práticas específicas do campo artístico-cultural. Essas duas acepções estão melhores definidas no *Dicionário crítico de política cultural* de Teixeira Coelho:

Em sentido amplo [primeira acepção], dá-se o nome de prática cultural a toda a atividade de produção e recepção cultural: escrever, compor, pintar, dançar são, sob esse ângulo, práticas culturais tanto quanto frequentar teatro, cinema, concertos etc.

Numa acepção mais radical [segunda acepção], são consideradas práticas culturais as atividades relacionadas com a *produção cultural* propriamente

ditas. Assim, são práticas culturais a produção de um filme, a realização de uma congada ou a montagem de um espetáculo teatral – quer essas atividades sejam feitas a título profissional ou amador. [...] (COELHO, 2012, p. 333)

Em seu verbete “prática cultural”, Coelho diferencia a própria *prática cultural do hábito cultural*⁵ e ainda apresenta uma terceira acepção – de caráter ideológico – que não utilizaremos nesse trabalho. Nesse sentido, a fim de diferenciar as duas acepções, sempre que for possível, tentaremos demarcar tal distinção. As práticas culturais são importantes para nós, pois constituem o campo – e o “produto” – da atuação dos produtores culturais, assim como aponta Coelho. No entanto, faz-se importante salientar que, hipoteticamente, os produtores culturais poderiam atuar em muitas das práticas culturais de um sistema cultural⁶ que se filiam a primeira acepção.

Para o conceito de *experiências religiosas*, recorreremos ao filósofo e historiador das religiões romeno Mircea Eliade. Segundo o autor, em sua obra *O sagrado e o profano*, as experiências religiosas estão vinculadas – para o homem religioso – às denominadas hierofanias:

Nunca será demais insistir no paradoxo que constitui toda hierofania, até a mais elementar. Manifestando o sagrado, um objeto qualquer torna-se outra coisa e, contudo, continua a ser ele mesmo, porque continua a participar do meio cósmico envolvente. Uma pedra sagrada nem por isso é menos uma pedra; aparentemente [...] nada a distingue de todas as demais pedras. Para aqueles a cujos olhos uma pedra se revela sagrada, sua realidade imediata transmuda-se numa realidade sobrenatural. Em outras palavras, **para aqueles que têm uma experiência religiosa, toda a Natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica.** O Cosmos, na sua totalidade, pode tornar-se uma hierofania. (ELIADE, 2010, p. 18, grifo nosso)

Nesse sentido, podemos incluir tanto a pedra do exemplo citado pelo autor como vários outros elementos. Eliade detalha, em sua obra *Tratado da história das religiões*, a heterogeneidade dos elementos que podem ser considerados como hierofanias:

Esta heterogeneidade dos ‘fatos sagrados’ começa por ser perturbante e acaba, pouco a pouco, por se tornar paralisante, pois se trata de ritos, de mitos, de formas divinas, de objetos sagrados e venerados, de símbolos, de cosmologias, de teologúmenos, de homens consagrados, de animais, de plantas, de lugares

⁵ Os hábitos culturais seriam, para o próprio Teixeira Coelho, “uma figura, uma forma cultural que identifica ou representa um indivíduo ou **grupo** e que é, de um e outro, sua quintessência” (COELHO, 2012, p. 217, grifo do autor).

⁶ É preciso fazer uma ressalva que a lógica de atuação dos produtores se circunscreve a uma realidade social específica. Embora os produtores possam hipoteticamente trabalhar com qualquer prática cultural, precisamos salientar que determinadas composições e realidades sociais específicas demandam um tipo de cuidado específico.

sagrados. E cada categoria possui a sua própria morfologia, de riqueza luxuriante e frondosa. Encontramo-nos assim na presença de um material documental imenso e heteróclito [...] (ELIADE, 2008, p. 8)

Sendo assim, as experiências religiosas não estariam restritas aos objetos e ritos notadamente reconhecidos como religiosos. Para o homem religioso, a diversidade de elementos que são “manifestações do sagrado” tende ao infinito. Nesse contexto, além de elementos materiais, estariam também, por exemplo, o próprio tempo e o espaço – elementos esses analisados pelo próprio Eliade na obra *O sagrado e o profano*. A consideração da heterogeneidade das hierofanias – e conseqüentemente das experiências religiosas estabelecidas para com elas – foi um dos fatores que motivaram nossa pesquisa. Isso porque, quando abordamos o campo da produção cultural com o filtro da heterogeneidade das hierofanias, podemos considerar que muitas são as possibilidades da atuação dos produtores culturais intervirem em experiências religiosas individuais (seja do público, seja dos artistas envolvidos, sejam as nossas próprias – quando se aplicar). Espetáculos, festas, concertos, shows, eventos, exposições e obras audiovisuais, ou sejam, as *práticas culturais*, podem gerar durante a produção ou fruição, experiências religiosas individuais e/ou coletivas.

2.2 SECULARIZAÇÃO: O PONTO DE PARTIDA

A origem do termo secularização remete a apropriação pelo poder civil dos bens eclesiásticos⁷. No entanto, o termo teve seu significado expandido para a perda da centralidade social que as religiões - primeiramente por meio de suas instituições – enfrentaram, especialmente no ocidente.

Ao falar de secularização é importante primeiramente fazer duas distinções: a primeira é não circunscrever a ideia de religião ao cristianismo e, assim, limitar o sentido de secularização a uma ideia de *descristianização* (PORTELLA, 2006, p. 75). A segunda é não entender a secularização diretamente como o ateísmo. Embora relacionados, é preciso distinguir esses dois conceitos do de secularização. Quanto ao conceito de descristianização precisamos considerar que uma vez instalada a secularização no ocidente, seria compreensível a identificação com as religiosidades cristãs que representavam a vinculação religiosa preponderante. No entanto, a secularização não se limita a elas, inclusive com implicações – cada vez maiores – nas religiosidades africanas e orientais.

⁷ Cf. WILLAIME, 2012, p. 159.

Quanto ao conceito de ateísmo, podemos melhor compreendê-lo a partir do trabalho do historiador francês Georges Minois. Em sua obra *História do ateísmo*, Minois esmiúça os processos históricos e de pensamento humano que contribuíram para o desenvolvimento – nos planos teóricos e práticos – do ateísmo. A obra em questão se faz importante por não delimitar o ateísmo como um processo exclusivo da modernidade, mas sim como um fluxo de processos sócio-históricos que permitiu, desde a antiguidade, a capilarização social desse sistema de pensamento. A secularização, por sua vez, está mais ligada a um período histórico específico. Seria completamente plausível assumir, no entanto, que na medida em que o ateísmo (e a descrença, em um sentido ampliado) se desenvolvem no plano individual de concepção de mundo, menor se destina o espaço social para as instituições religiosas. O ateísmo se configuraria, pois, como um processo filosófico-histórico enquanto a secularização se caracteriza por um fenômeno social.

O sociólogo e cientista da religião Jean-Paul Willaime entende como secularização “uma mutação sociocultural global que se traduz por uma redução do papel institucional e cultural da religião” (WILLAIME, 2012, p. 159). Essa definição é interessante por contemplar duas dimensões: a social e a cultural. Sem querer, com isso, estabelecer limites entre essas duas dimensões, entendendo assim, que essas se apresentam, na maioria das vezes, sobrepostas, podemos identificar implicações para cada uma delas.

Socialmente, podemos listar alguns fatores que contribuíram ou denotaram a perda de espaço relativo as instituições religiosas⁸, tais como: a laicização dos Estados, a laicização da educação mediante o crescimento das escolas não confessionais e, mesmo, o liberalismo religioso que proporcionou uma flexibilização das novas crenças e filiações religiosas. Na dimensão social, podemos situar, pois, principalmente, os papéis das instituições – religiosas e laicas – na vida das sociedades.

No plano da cultura, podemos, além do plano coletivo, nos voltar também para o plano individual⁹ da religiosidade. Diante do surgimento da diversificação das religiosidades (e das institucionalizações dessas), existe uma abrupta mudança nas formas de experiências religiosas. Ou seja, se por um lado, cultos e ritos deixam de ser praticados com a secularização, por outro, o próprio processo de secularização proporciona o surgimento de outros cultos, relativos a novas práticas religiosas.

⁸ Claude Rivière, em sua obra *Socioantropologia das religiões*, apresenta uma detalhada listagem de fatores que contempla mais segmentos sociais. (RIVIÈRE, 2013, p. 197)

⁹ Não queremos dizer, com isso, que uma experiência completamente individual seja possível no plano da cultura, pois sabemos que o repertório de possibilidades de escolhas do sujeito é limitado pelo plano coletivo.

A secularização é, por muitas vezes, associada à modernidade. Não iremos nos deter aqui sobre o binômio modernidade e secularização, pois que isso exigiria um grande empenho e cuidado e resultaria em um desvio considerável na nossa temática principal. No entanto, é extremamente difícil falar sobre secularização sem considerar os aspectos apresentados pela modernidade. Em geral, podemos dizer que a modernidade teria contribuído para a fragmentação que teria impacto tanto no sentido de perda de importância social da instância religiosa quanto no surgimento de novas religiosidades. Para minimamente apresentar algumas das relações/consequências da modernidade para a secularização, mencionaremos alguns conceitos listados por Willaime: *diferenciação funcional* (transferências de funções das instituições religiosas para as instituições laicas); *globalização* (ocasiona deslocamentos e “rompe os laços comunitários que associavam a religião a coletividades e a espaços determinados”); *descomunotarização* (consequência do item anterior, implica no reforço do discurso identitário dessas comunidades, inclusive com a “ressacralização dos lugares”); *individualização* (segundo o autor, seria “um dos traços mais marcantes e representaria a possibilidade de uma experiência, prática e mesmo vinculação religiosa definida por cada indivíduo); *racionalidade* (processo que atinge as organizações seculares e religiosas); *reflexividade sistemática* (gerado pelo item anterior e que atua no plano da religião, implicando em um questionamento sistemático de todas as práticas); *e o pluralismo* (permite uma escolha livre e pessoal no que refere a religião) (WILLAIME, 2012, p. 164-167).

O sociólogo brasileiro Antonio Flavio Pierucci (c. 1945-2012) contribuiu significativamente para o desenvolvimento dos estudos da secularização do Brasil e, mediante sua pesquisa sobre Max Weber, também analisou com bastante afinco o conceito de *desencantamento do mundo*. Com muitos trabalhos ligados a sociologia da religião, Pierucci escreveu um artigo¹⁰ em 1997 em que faz apontamentos sobre as principais correntes de pensamento sobre secularização dentro dessa ramificação da sociologia. O artigo é importante para compreendermos alguns aspectos sobre o conceito de secularização. Primeiramente, o que fica evidente é que não há um consenso dentro do campo sobre seu uso, com alguns autores contrários e outros a favor – nominalmente listados por Pierucci, inclusive. Em seguida, o autor percorre alguns pontos importantes, entre os quais nos deteremos mais atentamente em alguns: a) contesta o argumento de que a secularização não existiria de fato uma vez que as religiões ainda se fariam presentes na sociedade, inclusive com o aumento de fiéis podendo ser observados em várias localidades do globo; b) problematiza a centralidade que as instituições

¹⁰ *Reencantamento e dessecularização: a propósito do auto-engano em sociologia da religião*. (PIERUCCI, 1997.)

religiosas perderam na sociedade, sendo deixada apenas para “a esfera privado-íntima” (elemento esse que é usado para contestação do item *a*); c) desconstrói o entendimento da obra de Weber de que o processo de secularização significaria um encerramento de perspectivas de futuro para as religiões; d) problematiza os conceitos de *reencantamento* e *dessecularização* que segundo seus defensores se dariam pelo “retorno do sagrado” ou pela “revanche de Deus”¹¹; e) conceitua que, para ele, o processo de secularização “já aconteceu”, ocasionando uma “perda de lugar” da religião na sociedade, inclusive espacial, política e economicamente; f) relativiza a influências que as instituições religiosas exercem na vida social, inclusive no lazer e no entretenimento; g) apresenta a predominância que o discurso científico ganhou em detrimento do religioso; h) identifica na fala daqueles que são contrários à ideia de secularização – e mesmo as vezes entre aqueles que se colocam favoráveis – um *neoconservadorismo* pró-religião; i) relaciona o desenvolvimento dos Novos Movimentos Religiosos (NRMs) com a perspectiva de *reencantamento* ou de crítica a secularização; j) situa os próprios NRMs, juntamente com a liberdade e o pluralismo religioso, como fatores de promoção da secularização, uma vez que ocasionam um “desenraizamento dos indivíduos” com suas vinculações tradicionais; e, finalmente k) refuta o argumento de que a secularização não se faz possível, uma vez que a religiosidade seria uma característica inerente ao humano.

Ao traçar esse panorama dos posicionamentos relativos ao conceito de secularização para o campo da sociologia da religião, as contribuições de Antonio Flavio Pierucci nos convidam a adotar uma série de cuidados para abordar tal tema. Primeiramente, nos posicionamos de maneira próxima ao autor, assumindo a existência do advento da secularização. Nesse sentido, não nos filiamos aqueles pensadores que entendem que a secularização seria um conceito desatualizado, que esteja passando por um processo restaurador (via “volta do sagrado” ou “revanche de Deus”) ou que remeteria apenas aos processos relativos aos séculos XVIII e XIX. Ou seja, não vislumbramos um futuro em que os homens estariam – novamente – diretamente ligados às concepções religiosas de mundo, naquilo que poderia se apresentar com um sentido “restaurado” de concepção religiosa. Acreditamos, dessa maneira, que, a cada dia, a secularização se expande e modifica ainda mais as relações cosmológicas – no plano individual – e sociais – no plano coletivo.

Sendo assim, uma ressalva se faz ainda mais urgente: não escolhemos abordar o tema da produção cultural sob a ótica do processo de secularização por motivações saudosistas ou nostálgicas. Não estamos querendo a reiteração de experiências de encantamento, colocando-

¹¹ Expressão cunhada por Gilles Kepel, segundo Negrão (2005) e Pierucci (1997).

as assim, em uma posição de destaque em relação aquelas de desencantamento. Não queremos buscar um sentido de “pureza” ou de “origem” das relações de encantamento, pois que entendemos que os processos e as práticas culturais são dialógicas e dinâmicas e que, assim, não poderia epistemologicamente haver um elemento “original” ou “puro”. Nossa abordagem tem um único objetivo: assumir dentro do campo de atuação da produção cultural a existência de práticas (ainda) não-secularizadas, criar mecanismos para identificá-las e propor intervenções éticas que respeitem a possibilidade de perpetuação dessas práticas – entendendo que a atuação de maneira a dissolver essas cosmologias (via desencantamento) constituiria uma violência simbólica à cosmologia de cada ser humano.

Nosso trabalho se destina, pois, às fissuras deixadas no campo da produção artística e cultural deixadas pelo processo de secularização.

Sendo assim, também temos alguns pontos em que consideramos a abordagem de Pierucci demasiado rígida. Relativizamos, por exemplo, a centralidade do discurso científico; não de maneira a deslegitimá-lo ou negar tal centralidade, mas sim fazendo uma consideração: ainda que a religião tenha perdido a centralidade do espaço social e o discurso científico tenha preponderado, acreditamos que a temática da religiosidade ainda é socialmente importante, uma vez que atua no campo das cosmologias individuais. Nesse sentido, ainda que o discurso científico tenha preponderância, esse argumento não deslegitima a necessidade de nos voltarmos, sempre que possível, para essa dimensão cosmológica. Inclusive, o fato de Pierucci ter sido um importante sociólogo da religião, demonstra que essa temática se faz importante. Inclusive, constitui tal fato um elogio a autocrítica que o sociólogo faz de seu campo de estudos, não tentando assim, colocá-lo em um papel de centralidade social somente por se configurar como seu próprio campo. A partir dessa autocrítica assumimos, assim, que não estamos nos voltando para um objeto de estudo que reproduza um discurso central na sociedade, mas que mesmo assim, por poder atuar de maneira a atravessar todo um jeito “de estar no mundo” (pela cosmologia) do homem religioso, ele se faz justificável. “Uma diminuição da influência social não significa uma ausência total de influência, e menos ainda o desaparecimento da religião, mas indica que a situação da religião se encontra profundamente transformada sob o impulso da modernidade”, escreve Willaime (WILLAIME, 2012, p. 160)

Há ainda outro ponto que precisamos explorar sobre os argumentos de Antonio Flavio Pierucci: o papel dos NRMs¹². Concordamos com a argumentação do sociólogo que esses movimentos atuariam de maneira a compactuar com a celeridade da instauração da

¹² Claude Rivière apresenta um interessante panorama sobre as diferentes conformações dos denominados NRMs. (RIVIÈRE, 2013, p. 24 -205)

secularização e o desenraizamento ocasionados por ela. Por outro lado, precisaremos assumir que a cosmologia religiosa detém uma relativa insistência nas visões de mundo do homem religioso. Não estamos aqui – é importantíssimo afirmar – nos filiando a ideia de que o homem seria um ser essencialmente religioso. Queremos ressaltar, apenas, que há uma relativa “elasticidade”¹³ da concepção religiosa de mundo para o homem religioso e isso pode ser considerado como um elemento muito instigante. Ao analisarmos algumas linguagens artísticas no capítulo seguinte, o faremos a partir da ideia dessa elasticidade, demonstrando que é difícil delimitar as permanências e rupturas do (sobre o) pensamento religioso.

Por fim, é preciso enfatizar que a discussão sobre a secularização não está completamente encerrada, especialmente, como vimos, no campo da sociologia da religião. Se pensarmos por esse aspecto, seria impossível adotar neste trabalho uma perspectiva de resposta totalizante que relacionassem a secularização com o campo da fruição das práticas culturais que contemplassem as diversas práticas artísticas-culturais e religiosas. Sendo assim, nos colocaremos sempre de maneira a identificar possibilidades conceituais e de atuação. Fato é, contudo, que a secularização contribuiu e tem contribuído para uma mudança na forma de se produzir e experienciar práticas artísticas-culturais e são para essas novas configurações que estaremos voltados durante os próximos capítulos. Entendendo ainda que se no plano social a secularização vem modificando concretamente essas experiências culturais, no plano individual fica extremamente complexo fazer essa afirmação com a mesma convicção.

2.3 ENCANTAMENTOS, DESENCANTAMENTOS (E REENCANTAMENTOS)

Para analisar os conceitos de **encantamento**, **desencantamento** e **reencantamento**, começaremos pelo segundo da lista. Isto porque os outros dois conceitos se deram em caráter dialógico com o de desencantamento (do mundo). Esse conceito foi utilizado e difundido pelo prussiano Max Weber, teórico consideravelmente difundido e um dos responsáveis pela sistematização da sociologia enquanto disciplina das ciências sociais. No entanto, Weber se utilizou desse conceito de maneira a deixar algumas brechas interpretativas que, mediante a grande disseminação de sua obra, culminaram com variadas apropriações e interpretações. Problema esse que também se deu para o conceito de *secularização*.

¹³ A metáfora aqui utilizada provem da física que diz que uma força elástica tende a voltar ao repouso. Nesse sentido, a secularização seria o esgarçamento da cosmologia religiosa que, por cada vez mais vezes, poderia causar o rompimento desse objeto.

Sendo assim, recorreremos a alguns dos autores que tem contribuído para a sistematização da obra de Weber, principalmente os brasileiros Lísias Nogueira Negrão e Antonio Flávio Pierucci (já apresentado no item 2.2 deste trabalho) e o canadense Charles Taylor.

Antonio Flávio Pierucci, ao analisar minuciosamente a obra de Weber, fez um levantamento de todas as passagens em que o sociólogo prussiano se referiu ao termo *desencantamento do mundo*. Em seu levantamento, Pierucci aponta que Weber tenha se referido com algumas variações durante seus escritos, muito embora

a o sociólogo brasileiro enfatiza que apesar dos empregos diferenciados dos conceitos, não haveria uma polissemia conforme alguns teóricos defenderiam. Lísias Negrão, reconhecendo o detalhamento da obra de Pierucci, fez uma síntese de seu trabalho em artigo intitulado *Nem “jardim encantado”, nem “clube dos intelectuais desencantados”* que apresenta uma visão geral sobre os conceitos de Max Weber (via obra de Pierucci).

O primeiro ponto que destacaremos é a crítica que Negrão apresenta de uma possível leitura que comumente é feita de Weber de que esse teria “profetizado” o fim das religiões. A secularização e o desencantamento, atuariam assim de maneira apenas a restringir o espaço social e a apreensão religiosa do mundo. É o que podemos compreender no seguinte trecho de Negrão em que comenta o entendimento de Weber: “Mas nesta sociedade [secularizada/desencantada] a religião deveria persistir, isto é, continuar sendo uma de suas esferas, porém não mais com o poder de antes, restrita ao universo da individualidade e da família.” (NEGRÃO, 2005, p. 29) Esse apontamento é importante, pois situa o pensamento do próprio Weber de maneira a assumir a possibilidade de persistência da religião na sociedade, concepção essa que é ignorada por alguns defensores ferrenhos do conceito de secularização. O seguinte trecho de Negrão ainda amplia a concepção do que seria o papel da religião nessa sociedade, relacionando com as análises weberianas:

Em meados do século XX as análises weberianas relativas ao desencantamento do mundo e à secularização crescente no mundo contemporâneo pareciam ter sido confirmadas. Não que Weber adotasse uma perspectiva evolucionista de longo alcance, que pressuporia a morte da religião em uma sociedade moderna totalmente racionalizada pela ciência, pela tecnologia e pelo cálculo. Não. Weber considerava que na modernidade a religião preservaria seu espaço, mas que seria extraditada da esfera pública para a privada. Naquela predominaria um Estado secularizado, legitimado pelo direito racional e burocraticamente administrado. (NEGRÃO, 2005, p. 28-29)

O próximo ponto se trata do próprio entendimento e uso de Weber para o conceito de desencantamento do mundo. Em sua sistematização da obra de Weber, Pierucci identificou cada

um dos trechos em que Weber se utiliza desse conceito e denominou cada um dos diferentes usos como “passos”¹⁴. Segundo esses “passos”, o conceito de desencantamento apresenta duas principais vertentes: (i) o desencantamento dado pela religião; (ii) o desencantamento dado pela ciência¹⁵. Negrão apresenta um conciso resumo do que poderia ser entendido por cada um dessas vertentes:

[...] desencantamento do mundo pela religião e pela ciência. O primeiro refere-se ao processo de **desmagificação** procedida pela religião ética, iniciado pelos profetas pré-exílicos israelitas e que alcançou seu ápice com a emergência do protestantismo ascético racionalizado; o segundo, pelo **desenvolvimento da ciência, do cálculo e da tecnologia**, que relegaram a religião ao âmbito do irracional e a destituíram de sua proeminência na vida social. (NEGRÃO, 2005, p. 29, grifos nossos)

Enquanto *desmagificação* podemos entender o processo que se deu dentro da própria religião. Geralmente poderíamos considerar isso contraditório, mas segundo Weber foi o desenvolvimento do protestantismo ascético que permitiu a retirada do elemento mágico da religião. Esse processo, segundo Weber, teria se iniciado no judaísmo, mas teria retrocedido no período de predominância católica, ao qual se apresentava a incorporação de ritos que reiteravam a presença da magia (NEGRÃO, 2005, p. 34). Quanto ao conceito de *desmagificação* ainda precisamos apresentar uma discordância entre as visões de Pierucci e Negrão: segundo o primeiro, a *desmagificação*¹⁶ implicaria em uma *perda de sentido* (sentido mágico), enquanto para o segundo, o processo se daria por um ganho de sentido motivado pela incorporação do sentido científico em substituição do sentido mágico. No todo, a discordância entre os sociólogos brasileiros representa um pequeno detalhe, mas esse pequeno detalhe nos ajuda a entender o quanto a incorporação do sentido científico é importante para o conceito de desencantamento.

Deslocando um pouco o foco dos autores brasileiros, podemos destacar a obra *Uma era secular* do filósofo canadense Charles Taylor, composta por uma densa análise sobre os aspectos da secularidade e de desencantamento do mundo a partir de Max Weber. O grande

¹⁴ A sistematização dos “passos” – são 17 ao todo - encontra-se na obra *O desencantamento do mundo: todos os passos do conceito em Max Weber* (PIERUCCI, 2003).

¹⁵ Wolfgang Schluchter desenvolve bem a distinção entre essas duas vertentes do desencantamento (pela religião e pela ciência) (SCHLUCHTER, 2014).

¹⁶ Nesse conceito também se situa uma outra leve divergência entre Pierucci e Negrão, pois que o segundo defende uma ideia de *desdeusamento* ao invés de *desmagificação* (NEGRÃO, 2005, p. 31).

mérito desse autor é mesclar a interpretação weberiano com elementos da história e do pensamento que contribuíram para a disseminação da secularização e do desencantamento.

O autor elenca vários processos que permitem o surgimento e a proliferação da ideia de desencantamento do mundo, dentre os quais podemos citar o desencadeamento do humanismo, a emancipação do individualismo durante a modernidade, o desenvolvimento do antropocentrismo (que reconfigurou/desconfigurou a relação entre homem e divindade), o surgimento da Reforma (que sistematizou e consolidou uma crítica ao autoritarismo do catolicismo, fazendo interferir na institucionalidade religiosa vigente mais importante) e a consolidação do Iluminismo no século XVIII (que representou o descerramento aos sistemas de crença) (TAYLOR, 2010, p. 359-360). Nesse sentido, podemos compreender o desencantamento do mundo como um processo complexo que envolve elementos históricos, sociológicos, políticos e filósofos, culminando, no plano individual, com o estabelecimento da possibilidade da não crença. Taylor elenca quatro pontos que teriam contribuído para o processo, mediante sua utilização enquanto crítica a ortodoxia da religião vigente: “[a religião] 1. Ela transgride a razão. [...] 2. É autoritária. (isto é, ofende a ambas, liberdade e razão) 3. Coloca problemas impossíveis de teodiceia. [...] 4. Ameaça a ordem de benefício mútuo.” (TAYLOR, 2010, p. 364). Ao desenvolver esses quatro pontos (especialmente o terceiro), o autor canadense consegue contextualizar uma parte das razões discursivas que culminaram com o desencantamento do mundo. Como exemplo, o próprio terremoto de grande proporção que atingiu a cidade de Lisboa em 1755, teria contribuído com o desenvolvimento desse pensamento, visto que se tratava à época da capital do país “mais católico” do mundo, motivando assim diversos questionamentos sobre a teodiceia.

Chegaremos agora ao conceito de *encantamento*. Assim como Taylor, entendemos que *encantamento* não é um termo muito representativo quando o aplicamos ao senso de cosmologia adotado pelos homens religiosos, pois parece “evocar lampejos e fadas”, apenas para usar as palavras do autor canadense. No entanto, entenderemos aqui encantamento como um elemento antitético de *desencantamento*. Para o mundo “se desencantar”, seria necessário que esse fosse antes “encantado”. Sendo assim, o usaremos sempre com o intuito de apontar uma prática cultural que ou não tenha passado por processo de desencantamento ou tenha se mantido apesar desse processo. Talvez pudéssemos substituí-lo por outros como: religiosos, sagrados ou transcendes, mas perderíamos assim o sentido dialógico com o *desencantamento* que é pois o nosso objetivo aqui.

Já o termo *reencantamento*, por sua vez, será desestimulado pois remete aos sentidos de “dessecularização”, “contra-secularização”, “retorno do sagrado” e “revanche de Deus” acima

criticados a partir de Antonio Pierucci. Preferimos, nesse sentido, assumir o uso de *encantamento* do que nos referir a uma prática cultural que hipoteticamente teria se dado desencantada e, em seguida teria, retornado ao seu estado primeiro via *reencantamento*. Ainda mais quando consideramos que nossa análise se voltará para experiências e práticas culturais que ainda carregam elementos ligados a religiosidade, ou seja, que apresentam traços que problematizariam seu desencantamento. Não chegando essas a serem desencantadas, como pois, poderiam ser reencantadas?

Para fazer um contraponto, porém, precisaríamos fazer duas ressalvas: a primeira aborda o sentimento identificado por Taylor pós processo de desencantamento; a segunda trata da aplicabilidade dos três conceitos para a realidade brasileira. Expliquemos com cuidado essas duas ressalvas.

Uma questão muito enfatizada por Taylor atua em consonância com a problemática elencada por Pierucci no que remete a atualidade do conceito de secular. Para tal o autor canadense identifica “mal-estares da imanência”¹⁷ que significaria uma espécie de incômodo enfrentado pelo homem desencantado – provavelmente motivado pela ruptura cosmológica. Taylor não o faz, no entanto, de maneira a justificar uma “volta ao sagrado” ou “revanche de Deus”. Não trataria, pois, de um *reencantamento*, visto que, para ele, “isso não significa que a única cura [do mal-estar] [...] seja um retorno à transcendência” (TAYLOR, 2010, 369). Nossa leitura do filósofo canadense nos permitiria inferir que esse admite o processo de desencantamento do mundo por parte do homem, mas identifica um estado de “mal-estar” que teria se instalado com tal processo. Essa é uma linha de raciocínio interessante, mas perigosa, pois poderia suscitar uma possibilidade de admitir que o processo de desencantamento não teria se dado “por completo”, o que significaria dizer, em uma radicalização lógica que o homem ainda mantinha um comportamento encantado – leia-se, pois, religioso.

A outra ressalva pode ser melhor encontrada na parte final do artigo de Lísias Negrão, na qual o autor faz considerações pertinentes sobre a aplicabilidade desses conceitos na sociedade brasileira, visto que nessa não se apresentou a mesma disseminação do protestantismo acético. Negrão argumenta que a sociedade brasileira não teria vivido o processo de desencantamento da mesma maneira – ou sequer tenha vivido tal processo, talvez possamos dizer. A nossa modernização-racionalizante teria sido, para o sociólogo brasileiro, extra-religiosa.(NEGRÃO, 2005, p. 29) Essa acepção também é extremamente interessante, mas

¹⁷ Taylor identifica três formas desse “mal-estar”: “(1) a sensação de fragilidade do sentido, a procura por um significado supremo. (2) a estagnação sentida das nossas tentativas de solenizar os momentos cruciais de passagem em nossas vidas; e (3) a completa estagnação, o completo vazio do comum.” (TAYLOR, 2010, p. 369)

incorre no mesmo problema da primeira ressalva: implicaria assumir uma contiguidade e perpetuação do pensamento religioso – especificamente no caso do Brasil.

2.4 AS PRÁTICAS E EXPERIÊNCIAS RELIGIOSAS E A RELAÇÃO COM O CAMPO DA PRODUÇÃO CULTURAL

Nosso objeto está situado, portanto, entre opostos em que em um extremo se encontra a perspectiva de secularização como um fato dado (filiação a partir de Pierucci) e no extremo oposto a consideração de que a religiosidade teria perdurado e se mantido apesar da secularização (filiação que poderia ser identificada pelas palavras de Eco como “seres humanos são animais religiosos”¹⁸, embora fosse injusto afirmar que Eco consideraria o ser humano como um ser totalmente religioso, visto que ele próprio não o era). Sobre esses dois opostos, faremos mais algumas considerações. Começaremos, pois com algumas palavras de Mircea Eliade que se volta para os seres humanos não-religiosos:

A grande maioria dos “sem-religião” não está, propriamente falando, livre dos comportamentos religiosos, das teologias e mitologias. Estão às vezes entulhados por todo um amontoado mágico-religioso, mas degradado até a caricatura e, por esta razão, dificilmente reconhecível. O processo de dessacralização da existência humana atingiu muitas vezes formas híbridas de baixa magia e de religiosidade simiesca. (ELIADE, 2010, p. 167)

É preciso acrescentar que uma tal existência profana jamais se encontra no estado puro. Seja qual for o grau de dessacralização do mundo a que tenha chegado, o homem que optou por uma vida profana não consegue abolir completamente o comportamento religioso. [...] até a existência mais dessacralizada conserva ainda traços de uma valorização religiosa do mundo. (ELIADE, 2010, p. 27)

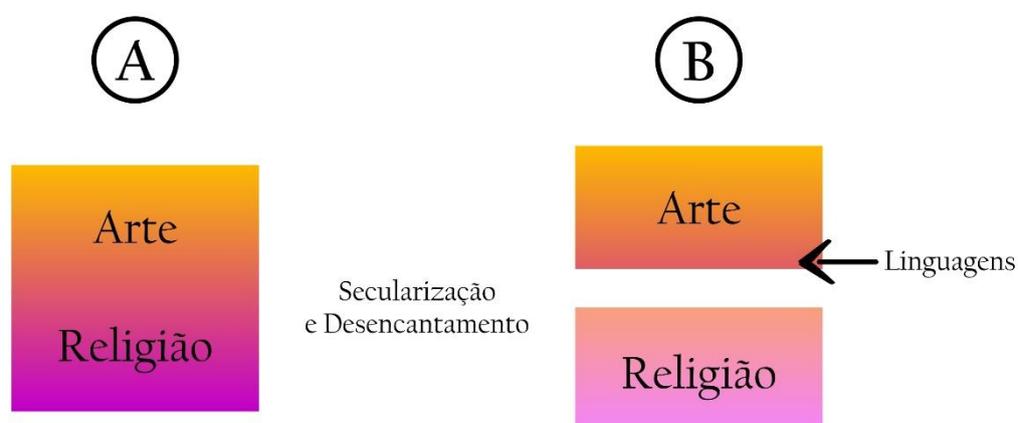
Entendemos, no entanto, que a visão de Eliade aqui se apresenta demasiado rígida. Apesar de concordamos que os “sem-religião” – para usar as palavras do autor romeno – possam sim usufruir de imagens e símbolos de maneira completamente independente dos comportamentos religiosos, consideramos que tal espécie de fruição se dá de maneira consideravelmente diferente quando em comparação aos homens religiosos. Para os não-religiosos, não é possível determinar que essas apropriações desse “amontoado mágico-religioso” se opera de maneira similar às apropriações das hierofanias para os homens religiosos. Entendemos isso pelo fato de que quando o homem não-religioso é subtraído dessa

¹⁸ Traduzido do inglês.

apropriação por ele feita, não se configuraria expressamente como uma desconstrução de uma cosmologia¹⁹, como poderia se dar para um homem religioso. É preciso enfatizar que isso não diminui a responsabilidade em nosso campo de atuação de respeitar essas apropriações não-religiosas. Podemos dizer que nossa postura se aproxima a Eliade quando esse aponta que “[...] o homem a-religioso *no estado puro* é um fenômeno muito raro, mesmo na mais dessacralizada das sociedades modernas. A maioria dos “sem-religião” ainda se comporta religiosamente, embora não esteja consciente do fato.” (ELIADE, 2010, p. 166). Ao usar o advérbio “raro”, Eliade assume que esse tipo de relação (a-religiosa) seja possível, mesmo que, para ele, seja improvável. Admitimos pois, tal possibilidade [de uma existência a-religiosa em *estado puro*²⁰], levando em conta ainda que essa possa se fazer cada vez mais presente ante aos crescentes processos de secularização e de desencantamento do mundo.

Enquanto com a secularização na esfera religiosa apresenta-se essa problemática de conceber (ou não) uma acepção a-religiosa, para a esfera da arte, a principal consequência seria um desmembramento da esfera religiosa. Incorrendo no risco de criar generalizações, elaboramos um esquema gráfico (Figuras 01 e 02) para melhor delineamento do nosso objeto:

Figura 01 – Esquema do objeto de estudo



Fonte: Elaborada pelo autor.

Na Figura 01 podemos contemplar as etapas “A” e “B”. Na etapa “A” encontramos a arte a religião em um bloco único do sistema de pensamento humano. Uma vez que os seres humanos detinham uma cosmologia ordenada do mundo era extremamente difícil definir os

¹⁹ Estamos assumindo assim que o homem-religioso não apresentaria, na extrema maioria dos casos, uma cosmologia que suplantasse essa apropriação. Pois que se houvesse uma cosmologia, se trataria então de um homem religioso.

²⁰ Cf. ELIADE, 2010, p. 27.

limites entre arte e religião²¹ [e é por isso que há um *dégradé* entre as cores]. Com os processos de secularização e desencantamento do mundo, arte e religião teriam sido emancipadas²², pois seria preciso considerar que experiências e práticas artísticas teriam relativa autonomia²³ [por isso a representação esmaecida da religião e a separação entre as duas dimensões]. As práticas artísticas e religiosas que intermediavam a relação homem-Deus, estariam restritas apenas as relações homem-homem com a secularização. Na etapa “B”, no entanto, teriam restado fragmentos²⁴ relativos a religião que atuariam no domínio das *linguagens artísticas* [representando pelo fragmento de roxo da religião presente no amarelo da arte]. No capítulo seguinte analisaremos esses traços/fragmentos a partir do binômio permanências e rupturas.

O sociólogo americano Howard S. Becker, em seu texto *Arte como ação coletiva*, argumenta que a prática artística é necessariamente uma *ação coletiva*²⁵, e sendo assim, se constitui como uma prática social. Segundo o autor, para o desenvolvimento de qualquer prática artística, faz-se sempre necessário o envolvimento de vários atores sociais. Por exemplo, quando um músico está ensaiando, por mais que esteja sozinho naquele presente momento, foi preciso que um *luthier* fabricasse o seu instrumento, que um professor o ensinasse a tocá-lo, que alguém tivesse inventado a notação musical para o registro, que um compositor tivesse composto aquela canção etc. Esse ponto de vista de Becker nos obriga a pontuar uma distinção entre a prática e a experiência – nesse caso artística, mas igualmente extensível a dimensão religiosa. Enquanto a prática [artística ou religiosa] constitui-se essencialmente coletiva, a experiência poderia se dar também no plano individual. Aplicando esse conceito de Becker em nosso esquema, poderíamos conceber a seguinte Figura (02):

²¹ Veremos no Item 3.5 deste trabalho que a definição de limites entre arte e religião pode ser impossível. Melhor seria considerá-las, então, como possíveis vetores.

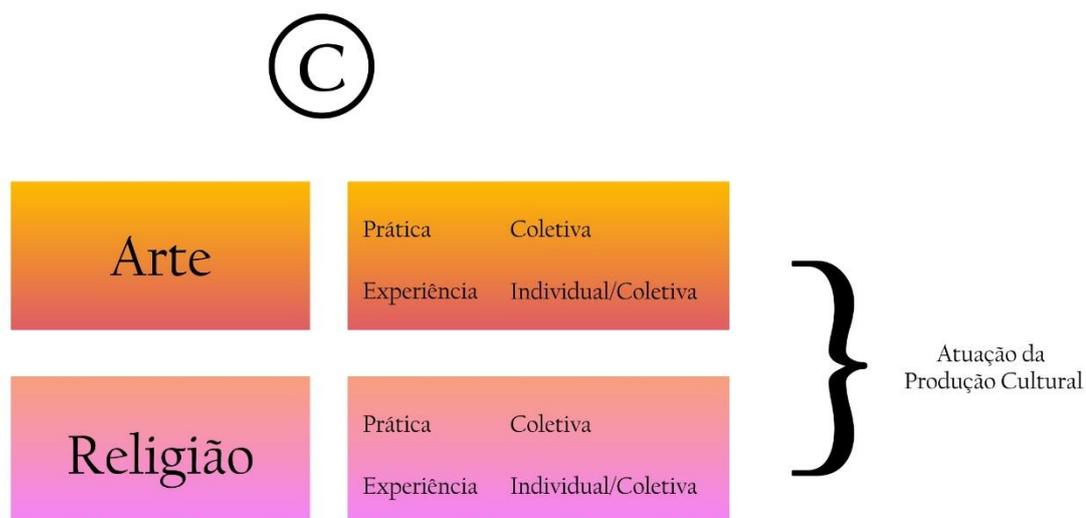
²² Não estamos querendo dizer, no entanto, que arte e religião estariam fundidas até então.

²³ Especialmente se considerarmos os homens não-religiosos.

²⁴ Seria possível assumir que a arte também teria exercido uma influência na religião, contribuindo para manutenção das cosmologias.

²⁵ Conceito desenvolvido por Howard S. Becker. (BECKER, 1977)

Figura 02 – Esquema do objeto de estudo II



Fonte: Elaborada pelo autor.

Segundo o esquema “C” (Figura 02), tanto na dimensão da arte quanto da religião teríamos, nos dias de hoje [pós processo de desencantamento – semelhante a esquema “B”], a possibilidades de nos voltar para as práticas (sempre coletivas conforme Becker) ou para as experiências decorridas dessas práticas (podendo as experiências serem individuais ou coletivas). As práticas culturais (que englobariam tanto as práticas artísticas quanto as religiosas) seriam, nesse contexto, o campo de atuação da produção cultural.

No entanto, seria muito importante considerar que com a secularização, as práticas e experiências religiosas estariam cada vez mais esvaziadas [esmaecidas], o que resultaria em uma quase exclusividade da atuação da produção cultural na esfera artística. Nesse contexto, é bom ressaltar que seria anti-histórico identificar a esfera religiosa como campo de atuação da produção cultural antes do processo de secularização, isso porque o termo produção cultural foi cunhado já quando a sociedade se encontrava secularizada. Por outro lado, também seria desrespeitoso ignorar as contribuições dessas práticas culturais que constituíram os antecedentes do que hoje denominamos como produção cultural. Nesse sentido, também seria desrespeitoso e omissão de nossa parte desconsiderar a grande diversidade práticas artísticas relacionadas a matrizes religiosas que se fazem presente graças ao pluralismo.

Se por outro lado temos um esvaziamento da esfera religiosa, por outro, conforme veremos, na esfera artística podemos identificar, talvez motivados pelo fragmentos na linguagem dessa esfera religiosa esmaecida, a possibilidade de experiências individuais e

mesmo coletivas de transcendência. E isso, por si só, já geraria um campo vasto de estudo: a transcendência na imanência ou sacralidade-laica.

Ademais, se a esfera religiosa não mais tem a capacidade de manter um sentido de cosmologia que gere no sujeito e na sociedade um sentido de coesão, na esfera da arte – mas não só nela – poderíamos encontrar esse elemento que poderia resultar para os sujeitos em um sentimento de pertencimento, de coerência e de coesão (social). Sendo essa a esfera restante – ou pelo menos a esfera persistente – voltemo-nos, pois à ela!

3 LINGUAGENS ARTÍSTICAS E EXPERIÊNCIAS DO ENCANTAMENTO – PERMANÊNCIAS OU RUPTURAS?

3.1 DA LINGUÍSTICA ÀS LINGUAGENS

O presente capítulo se alinha ao eixo do currículo do Curso de Produção Cultural da UFF que estuda os fundamentos das linguagens artísticas. Nossa análise aqui não se voltará diretamente para os elementos que compõem cada uma das linguagens artísticas. A intenção é, pois, tentar entender o quanto a utilização de determinados recursos dessa linguagem podem ser necessários quando há o intuito de proporcionar uma determinada experiência, principalmente aquelas que visam reiterar relações de encantamento. Não se tratará, portanto, de analisar o texto ou a encenação teatral, os planos cinematográficos, os elementos pictóricos das artes visuais nem os movimentos da dança. Por outro lado, tampouco podemos dizer que passaremos a atuar no domínio do estudo das narrativas ou da análise do discurso, uma vez que nosso trabalho busca identificar o tipo de experiência proporcionada pelas obras artísticas, assim como os mecanismos (de linguagem) necessários para criá-la ou obtê-la. |

Nossa análise não é pensada como uma etnografia ou como um estudo de caso, no sentido de que não estamos analisando uma determinada experiência ou prática para, a partir dela, poder falar de um todo hipotético. Qualquer prática artística poderia ser aqui analisada, desde que nela nos voltássemos para o tipo de experiência gerada. E, como estamos analisando experiências no plano individual, esse “todo” generalizante jamais poderia se fazer presente. Manifestações artísticas religiosas ou não-religiosas poderiam ser igualmente abordadas, uma vez que nos voltamos para o sentido simbólico que elas exercem nas pessoas, seja por quem atua, seja por quem vivencia enquanto público/plateia. É por isso que optamos por não escolher produções artísticas específicas para analisar. Parte do fascínio é descobrir a cada música escutada, a cada espetáculo encenado, a cada obra de arte contemplada elementos de encanta-

mento. Nesse contexto, esse capítulo funcionará mais como uma proposta de exercício para apurar os sentidos e poder melhor perceber os momentos em que o encantamento se faz presente na experiência artística e cultural.

E para o exercício, elegemos três palavras que por muitas vezes foram relacionadas a três linguagens artísticas, criando pares-conceitos que até os dias de hoje são utilizados: **a música e o sublime; o teatro e a catarse; o cinema e a magia.**

O exercício de análise da linguagem se iniciará na linguística, desenhando assim, a nossa metodologia. Partiremos, então, da etimologia das palavras para poder tecer nossa análise. Sabemos contudo, que a etimologia não define o tipo de uso que fazemos das palavras no presente. Entre a origem da palavra e a experiência atual traduzida no seu significado há – ou pode haver – um abismo de interpretações. Dizemos “pode haver”, pois, o sentido atual da palavra pode – ainda – carregar significações inúmeras que remetem ao sentido original, ainda que não seja o sentido que fazemos – no presente – dessas palavras. A etimologia pode, assim, atuar de maneira a compreender parte desse percurso de significações que as experiências e as próprias linguagens artísticas proporcionaram durante a história. Nossa questão aqui é propor uma reflexão de quanto a significação de origem pode ou não interferir, mediante uma contiguidade de elementos da linguagem, nos dias de hoje.

Precisamos levar em consideração, contudo, que a música, para darmos um exemplo, não se inicia quando os termos “música” ou *mousike* são cunhados. A história da música começa, evidentemente, muito antes disso. Essa observação se faz importante para considerar que não estamos aqui buscando um sentido de originalidade ou de autenticidade. Entendemos que as práticas culturais são dinâmicas, assim como a linguagem, e que a cunhagem de um termo precisa ser compreendida a partir de um contexto histórico específico. E é exatamente isso que nos interessa. Geralmente são as transformações nas próprias práticas artísticas – e nas relações que estabelecemos com elas – que demandam a sintetização de novas palavras. Feita essa ressalva, podemos nos despir da intenção de um sentido de “pureza” inicial das palavras. O que nos interessa, aliás, é justamente o oposto, pois que se as palavras mantivessem em qualquer período histórico os seus significantes, nosso trabalho estaria por aqui encerrado (ou pior, não poderia nem ser iniciado). Dizemos isso porque o que nos interessa é o processo de transformação desses significantes. Se a palavra “catarse” atuasse cognitivamente de forma idêntica desde o período em que esse termo tivesse sido cunhado, teríamos que assumir que estaríamos falando apenas de uma experiência *stricto sensu* religiosa, conforme veremos mais à frente. E, se assim o fosse, teríamos que assumir pela lógica, que qualquer prática artística

que reiterasse a experiência da catarse, seria, ao largo da secularização da sociedade, uma experiência religiosa – o que não é, de fato, nosso objetivo.

Essa investigação etimológica pode ser especialmente interessante, uma vez que estamos lidando com substantivos abstratos. Em geral, substantivos abstratos tendem a perdurar mais tempo do que os concretos. Isso se dá ao fato de os primeiros atuarem como conceitos que precisam ser socialmente convencionados. Fazendo um contraponto, pelo fato de estarmos tratando de substantivos abstratos, uma consideração se impõe: talvez esses substantivos sofram menos transformações – nos aspectos fonético e de escrita – do que as experiências tidas como significantes dessas palavras. Se nossa análise fosse no campo da semiologia, poderíamos dizer que a nossa problemática seria traduzida em entender o quanto o significativo se manteve ou se transformou desde que essas palavras foram sintetizadas. Ou seja, o que queremos dizer quando dizemos “sublime”, “catarse” ou “magia”? Será que há algo nos dias de hoje que se aproxima daquilo que era dito quando essas palavras foram sintetizadas?

3.2 A MÚSICA E O SUBLIME

O termo “música” provém do latim *musica*, que por sua vez, deriva do grego *mousike*. A palavra *mousike* tem como significado “(a arte) das Musas”, derivação feminina de *mousikos* que significa “pertencente as Musas”²⁶. As Musas, segunda nos conta a *Teogonia* de Hesíodo²⁷, são as filhas que *Zeus*, chefe dos deuses (denotando poder) teve com *Mnemósine* (Memória), sua quinta esposa. As Musas habitam o Olimpo e são em nove, representando, respectivamente, nove artes/ciências²⁸: *Clío* (a história), *Eutherpe* (a poesia lírica, a música), *Thalía* (a comédia), *Melpómene* (a tragédia), *Terpsícore* (a dança), *Erato*: (poesia erótica), *Polímnia* (os hinos sagrados, a música sacra), *Urânia* (a astronomia) e *Calíope* (a poesia épica).

Por sua vez, a palavra “sublime” tem sua origem na palavra latina *sublimis* que significa, em livre tradução, “erguido, alto, transportado para o alto, elevado, exaltado, eminente, distinto”. *Sublimis* tem na sua origem, possivelmente o significado de “elevando-se para a padieira”, sendo formada pelo prefixo *sub-* (indicativo de

²⁶ HARPER, s.d. s.v. “music” do *Online Etymology Dictionary*. Disponível em: <http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=music>. Acesso em: 05/03/2015.

²⁷ HESÍODO, 1995.

²⁸ As respectivas representações das nove musas apresentam algumas divergências. Adotamos aqui, então, uma compilação das respectivas representações. Para entendimento completo, é preciso dimensionar cada uma desses usos das artes/ciências no âmbito da sociedade da Grécia Antiga. Uma forma de apreender melhor o significado de cada uma é entendendo a tradução de seus nomes e observando os simbolismos presentes em suas representações.

cima) + *limen*²⁹ (padieira, soleira, verga, peitoril, limiar)³⁰. Do sentido originário da palavra “sublime”, podemos destacar essa ação de elevação, de ascensão.

Quando sobrepomos a referência das musas (música) com a ideia de elevação (do sublime), encontramos uma composição de termos que é muito usada, mesmo nos dias de hoje.

Geralmente, ao adjetivar uma música como sublime, tem-se por intenção uma perspectiva de apreensão da linguagem musical que remete ao transcendente, numa relação em que o homem se direciona a uma entidade, podemos dizer, elevada. Evidentemente, não é em todas as experiências de apreensão musical que o sublime se faz presente. Nesse sentido, podemos dizer, que música sublime é apenas uma das múltiplas possibilidades de apreensão musical e, obviamente, não necessariamente ligada a uma experiência religiosa.

A supracitada referência às Musas transmite uma simbologia muito interessante. Primeiramente, elas derivaram da união entre o poder (*Zeus*, deus mais importante do politeísmo grego) e a memória (*Minemósine*), lhes remetendo a uma capacidade mnemônica (via linhagem materna) e lhes conferindo um caráter de divindade e conferindo um caráter de divindade. Essa relação com a memória pode ser entendida e valorizada, também, quando consideramos a importância da tradição oral na sociedade grega – mesmo quando a escrita já se fazia presente nessa sociedade. Outra consideração importante sobre as Musas é que elas representam as diversas modalidades de expressão artística entre os gregos, entre as quais a música propriamente dita se faz representada por mais de uma Musa (mais diretamente entre *Eutherpe*, *Terpsícore*, *Polimnia* e *Calíope*).

No contexto da sociedade grega, em geral, as festividades e as práticas artísticas estavam diretamente ligadas com as *manifestações* das Musas, quando não eram as próprias práticas feitas em veneração às Musas.

Da concepção grega de mundo também podemos identificar uma das visões filosóficas que permite situar a importância da música para os gregos. Platão, em sua obra *A República*, identifica a música como uma arte que está diretamente vinculada ao que ele chama de “mundo inteligível” (o mundo das essências, da permanência, da verdade) que se dá em oposição ao “mundo sensível” (mundo das aparências, da mudança). (CHAUI, 2000, p. 269). Interessante essa distinção hierárquica feita por Platão que desvincula a experiência musical do plano sensível – plano em que estamos trabalhando aqui. No entanto, poderíamos tecer uma

²⁹ Aparentemente, como pudemos apurar, o radical *limen* se referia a parte superior das portas e janelas no sentido arquitetônico. Desse radical também derivou a palavra “limite”.

³⁰ HARPER, s.d. s.v. “sublime” do *Online Etymology Dictionary*. Disponível em: <http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=sublime>. Acesso em: 05/03/2015.

comparação³¹ de que essa mudança de plano seria algo semelhante ao vivenciado por alguém que relaciona a música ao sublime.

Ainda a partir da obra *A república* de Platão, o músico e professor de Literatura da Universidade de São Paulo José Miguel Wisnik, em sua obra *O som e o sentido*, esmiúça a proposição de Platão para a determinação e alinhamento da música como um elemento pertencente a denominada *música das alturas*. Para a concepção platônica de cosmologia musical, fazia-se necessário uma “convergência de considerações aritmética, geométrica, musicais e astronômica”, que alinhava a proposição do sistema heptatônico³² com os sete corpos celestes conhecidos até aquela época (Lua, Sol, Vênus, Mercúrio, Marte, Júpiter e Saturno), constituindo assim, o sentido de “harmonia” (WISNIK, 1989, p. 99) Segundo Wisnik, essa concepção cosmológica encontra-se na parte final de *A república*, exemplificada pela “vitrola cósmica” (Idem, p. 100-1). Tal concepção teria atravessado os tempos da civilização ocidental, perpetuando assim, a ideia de que a música atuaria em um composto de ordenação cosmológico:

O modelo musical do mundo, concebido como um toca-discos ideal, atravessou a história do Ocidente como referência **inapagável** (permanecendo como modelo explícito da teoria musical medieval e renascentista, e dissolvendo-se depois, sem eliminar-se, na música “alta” da tradição europeia, que embora tenha abandonado a astrologia e **tomado a música como objeto de uma redução matemática, mais do que como modelo de uma numerologia cósmica**, não deixou de ser uma *música das alturas*, sublimada e filtrada de ruído). Não parece totalmente absurdo, por outro lado, que, ao tornar-se factível, o modelo tenha se materializado concretamente na máquina sonora, a vitrola, feita agora o protótipo do mundo da repetição, onde vinga o simulacro em série contra a Ideia platônica. (WISNIK, 1989, p. 101, grifos nossos)

O trecho supracitado apresenta vários elementos caros a nossa análise. Primeiramente, o autor se utiliza do termo “inapagável” para descrever o caráter de **permanência** da “vitrola cósmica” na história da música, inclusive enfatizando o aspecto do sem “eliminar-se”. A proposição de Wisnik nos aponta que não há uma dissolução completa da experiência musical enquanto elemento cosmológico, embora tenha sim, um esvaziamento. Outro elemento interessante apontado pelo autor – e que remete ao processo de secularização – se deve à substituição progressiva da valorização da dimensão matemática, em detrimento da “numerologia cósmica”. Tal aspecto sinaliza que a proeminência do cientificismo na sociedade ocidental, gerou uma inflexão dessa concepção científica (no caso matemática) perante a uma

³¹ Trata-se, pois, apenas de uma comparação uma vez que a abordagem de Platão se dá no campo da lógica, enquanto a vinculação ao sublime se constituiu em um campo cosmológico.

³² A escala heptatônica é a escala formada por 7 (sete) notas. Ex: dó-ré-mi-fá-sol-lá-si.

cosmovisão. Ao afirmar que a música “não deixou de ser uma *música das alturas*, sublimada e filtrada de ruído”, Wisnik, no entanto, reitera que embora esvaziada dessa cosmovisão, o resultado produtivo da música tenha sido similar: a *música das alturas*, na qual o “sublimado” ainda se faz presente.

O último elemento presente no trecho de Wisnik, constitui-se igualmente importante para o entendimento das transformações presentes nas experiências artísticas quanto à apreensão desencantada da linguagem musical. José Miguel Wisnik menciona o “mundo da repetição”, colocando-o em oposição à Ideia platônica. Essa repetição, presente no mundo atual, pode ser entendida a partir da contribuição do filósofo alemão Walter Benjamin, no texto *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*³³, ao mencionar o decaimento do conceito de aura no âmbito da obra de arte perante a possibilidade da reprodução – industrializada – dessas obras. Se pensarmos no âmbito da música, o surgimento do fonograma possibilitou a execução musical em um tempo “não *ao vivo*”. Tal possibilidade implica, dentro do âmbito de nossa análise, em um desencantamento da experiência decorrente da execução musical ao vivo. Até meados do século XIX³⁴, a experiência musical estava vinculada à presença no recinto de cantores, cantoras e músicos com seus respectivos instrumentos musicais.

Com a possibilidade de uma reprodução mecânica da música, instaura-se, uma possibilidade de escuta dissociada da presença dos músicos, permitindo, inclusive, para aqueles que não cantam ou tocam algum instrumento uma escuta individualizada. Essa escuta individual é um dos exemplos de como a dimensão da reprodução pode esgarçar as relações sociais presenciais, substituindo-as por outras, à distância. Mesmo assim, ainda podemos assumir a possibilidade de existirem experiências musicais – mecânicas – que reiterem a possibilidade do sublime, o que demonstra que a experiência transcendental se localiza no plano individual, diferindo-se assim, da experiência artística como um elemento de coesão social. Ainda sobre esse tópico, podemos assumir a possibilidade de alguém que detenha alguma habilidade musical (um cantor ou uma musicista) de “atingirem” o sublime de maneira completamente individualizada, o que desmobilizaria o argumento de que a experiência religiosa teria sido transposta ou substituída completamente para uma experiência de coesão social.

Ainda que não estejamos falando do uso religioso específico da linguagem musical, seria negligência desconsiderar a influência religiosa nessa linguagem. Tomemos como

³³ Cf. BENJAMIN, 1994.

³⁴ Existem registros de instrumentos musicais mecanizados anteriores ao século XIX. No entanto, quando consideramos a execução musical de maneira sistêmica para a maioria da sociedade, é a partir do surgimento de equipamentos como a pianola e o fonógrafo. A gravação eletrônica (fonograma), por sua vez, tem sua história oficial mais ligada às primeiras décadas do século XX.

exemplo o nome que damos às notas musicais: dó, ré, mi, fá, sol, lá, si. Os próprios nomes das notas foram originados na relação feita pelo monge e músico Guido d'Arezza (c. 991 – após 1033) entre cada uma das primeiras sílabas de um *Hino a São João Batista* e as notas musicais que formavam uma escala (BARTZ, 2011):

*Utqueant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum,
Solve polluti
Labbii reatum*³⁵, (BARTZ, 2011, grifos do autor)

Outro exemplo da influência religiosa na linguagem foi o banimento feito pela Igreja Católica do intervalo denominado de *quarta aumentada*³⁶ na música religiosa medieval, pois a denominavam, à época, *diabolus in musica* (“o diabo na música”) (REVERDY, 1997, p. 54; FERRAND, 1997, p. 186)

Segundo o musicólogo italiano Enrico Fubini, durante o período da Idade Média, no mesmo contexto dos exemplos acima:

a música adquire uma relevância quase exclusivamente religiosa, as observações mais interessantes [para o estudo da estética da música] encontrar-se-ão nos textos de devoção religiosa bem como nos textos de natureza pedagógica, pois um dos problemas mais prementes era o ensino prático da música e do canto aos fiéis. (FUBINI, 2008, p. 19)

A Idade Média, no entanto, constitui um período muito longo e diverso. A dimensão religiosa destacada por Fubini precisa ser entendida em um sentido muito mais amplo do que apenas o litúrgico. O estudo e a execução da música precisam ser entendidos desde o aspecto filosófico até o plano da execução musical, passando ainda pela matemática, pela arquitetura e acústica, pela intencionalidade da liturgia e mesmo pela pedagogia – como Fubini também evidencia. A centralidade que a dimensão religiosa detinha nesse período deve ser sempre considerada, para não dissociarmos cada um desses domínios de maneira, como se faz atualmente, mediante o processo de fragmentação e especialização das disciplinas científicas. Para fins de exemplificação, sobre o caráter pedagógico/educacional, Françoise Ferrand afirma:

³⁵ O **Si** foi incorporado em um segundo momento e representa as iniciais de *Sancte Ioannes*. O **Ut** foi substituído posteriormente pelo **Dó** a fim de facilitar a solomização, já que termina com uma vogal. A tradução do Hino significa: “Para que os servos possam, com suas vozes soltas, ressoar as maravilhas de vossos atos, limpa a culpa do lábio manchado, ó São João”. (BARTZ, 2011)

³⁶ Intervalo entre notas que forma um trítomo. Ex: fá-si (fá-sol – 1 tom; sol-lá 1 tom; e lá-si 1 tom = 3 tons)

“entende-se porque a música ocupou espaço tão importante no *ensino medieval*: ela não apenas tem um valor intelectual, como também um valor moral.” (FERRAND, 1997, p.131, grifo nosso). Segundo essa concepção, mesmo a dimensão pedagógica – que foi destacada por Fubini – estava atrelada a um sentido religioso, o que é condizente e proporcional ao patamar de institucionalização alçado pela Igreja no referido período.

Com o desenvolvimento do humanismo, a música passa a ocupar outros espaços sociais, tais como as óperas e posteriormente as salas de concerto. Se por um lado a experiência musical passa a conviver com dimensões religiosas e a-religiosas, é impossível deslegitimar a influência que os períodos greco-romanos e medievais ainda exercem no âmbito da linguagem musical. No entanto, enquanto, por um lado, a música ainda se fazia presente no ambiente religioso, é no dialogismo com o ambiente a-religioso que a música passa a incorporar as inovações de linguagem. Evidente que não podemos deslegitimar aqui o papel duradouro da influência religiosa, tal como se fez presente no barroco e mesmo no romantismo. Desde a música luterana do século XVI até os *gospels spirituals* do século XX, destaca-se porém, a não mais onipresença da matriz católica, o que geraria uma maior diversidade de experiências ligadas à possibilidade do sublime. Ouviríamos influências religiosas, por exemplo, até na obra de Mahler (GRIFTHS, 1998, p. 17).

A interação entre os ambientes laicos e religiosos, a maior diversidade de matrizes religiosas e mesmo as sucessivas influências e trocas culturais provenientes das culturas afetadas pela política europeia do colonialismo, permitiria uma interação de muitas referências musicais. Muitas dessas, inclusive, com a possibilidade de proporcionar experiências de elevação ou transcendência que dialogam com o “sublime”. Poderíamos considerar nesse contexto toda as experiências de transcendência oriundas dos ritmos e dos cantos. Se tivermos em mente, apenas para citar um exemplo, toda a diversidade de manifestações artísticas de matriz afro-brasileira que se relacionam com elementos rítmicos, poderíamos vislumbrar um extenso campo de investigação.

3.3 O TEATRO E A CATARSE

A palavra “teatro” tem origem no grego *theatron* que significa literalmente “lugar para ver” (*thea* = uma visão + *-tron* = sufixo que denota lugar)³⁷. Posteriormente, o vocábulo passou a denotar o próprio espaço físico do teatro onde se representavam as artes dramáticas.

A palavra “catarse”, por sua vez, segundo o *Dicionário etimológico da língua portuguesa* (CUNHA, 2007, p. 165) significa “purgação, purificação, limpeza [...] (Teat.) o efeito moral e purificador da tragédia clássica” e tem origem derivada da palavra em grego *kátharsis* que significa “purificação”. Fabrício Moraes Cunha, em sua dissertação *A catarse teatral na formação humana* defendida no Mestrado em Educação na Universidade Federal do Espírito Santo, após fazer uma pesquisa abrangente em diversos dicionários sobre o termo “catarse”, assim conclui:

Mesmo que apresente definições distintas na medicina, na psicológica e também no teatro, é possível perceber alguns elementos comuns presentes nessas diversas áreas. Para começar, não se trata de algo palpável, e sim de um efeito, ou seja, de uma ação ou reação. Além disso, em todas as definições aparece a **ideia de purgação ou limpeza**, isto é, algo que está dentro do indivíduo, cuja exteriorização é benéfica a ele. (CUNHA, 2013, p. 36, grifo nosso)

Destacaremos ainda o verbete “catarse” apresentado no *Dicionário Básico de Filosofia* escrito por Hilton Japiassú e Danilo Marcondes. Além de estar alinhado com a conclusão de Fabrício Moraes Cunha (mesmo sem estar citada em sua obra), este verbete nos é caro por clarear a origem do termo:

Catarse (gr. *katharsis*: purificação, purgação) 1. Na origem, esse termo designa os **ritos de purificação** aos quais deviam submeter-se os candidatos à iniciação, em certas religiões. Por extensão, toda purificação de caráter religioso. Ex: a confissão na religião católica.
2. Aristóteles emprega esse termo **a propósito da tragédia no teatro**, por analogia com as cerimônias iniciáticas de purificação, para designar a purgação das paixões operada através da arte (especialmente através da tragédia), fornecendo-lhes um objeto fictício de descarga. (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2008, p. 40, grifo nosso)

³⁷ Tradução livre do verbete “theater” do *Online Etymology Dictionary*. HARPER, s.d. Disponível em: <http://www.etymonline.com/index.php?term=theater&allowed_in_frame=0>. Acesso em: 05/03/2015.

A definição acima conjuga dois aspectos relevantes da catarse: a sua relação direta com as práticas religiosas (no que concernem os rituais de purificação); e a relação estabelecida por Aristóteles da catarse com a tragédia clássica no âmbito do teatro grego.

Em relação aos rituais de purificação, podemos estabelecer uma aproximação com a descrição de Mircea Eliade no segundo capítulo de *O sagrado e o profano* intitulado *O tempo sagrado e os mitos* quando aborda a necessidade cíclica de uma “reatualização da cosmogonia”, que se dá por meio de ritos, conforme o exemplo do evento do Ano Novo. O sentido positivo da catarse que é apresentado por Fabrício Cunha é corroborado pelo sentido dado às purificações por Eliade:

Visto que o Ano Novo é uma reatualização da cosmogonia, implica uma retomada do Tempo em seus primórdios, quer dizer, a restauração do Tempo primordial, do Tempo “puro”, aquele que existia no momento da Criação. É por essa razão que, por ocasião do Ano Novo, se procede a “purificações” e à expulsão dos pecados, dos demônios ou simplesmente de um bode expiatório. [...] Este é, aliás, o sentido das purificações rituais: uma combustão, uma anulação dos pecados e das faltas do indivíduo e da comunidade como um todo, e não uma simples “purificação”. (ELIADE, 2010, p.70-71)

Em relação a proposição de Aristóteles mencionada na segunda acepção do verbete de Japiassú e Marcondes, podemos situar melhor a conexão usual entre a catarse e o teatro. Importante contextualizar, no entanto, que a relação proposta pelo filósofo grego se baseou numa comparação da experiência religiosa dos ritos de purificação com a experiência artística provinda da tragédia do teatro grego. É nessa inserção (ou interpretação) que se situa nossa abordagem.

No que se refere especificamente ao teatro grego, é possível estabelecer mais diretamente uma relação entre a prática artística e as experiências de matriz religiosa. O teatro grego tem sua origem bastante ligada aos festivais sagrados feitos em homenagem ao deus Dionísio, o que culminaria em seguida com o desenvolvimento da tragédia e da comédia e a identificação dessa divindade como o deus do teatro. Nesse sentido, a tragédia na Grécia antiga pode ser considerada tanto pelo aspecto artístico como pelo aspecto ritualístico³⁸, especialmente se considerarmos a participação ativa do público no desenvolvimento das encenações. (BERTHOLD, 2010, p. 103-104). Partindo da consideração do elemento ritual da catarse, o mais importante para nossa abordagem, seria tentar compreender o quanto a utilização da catarse – enquanto elemento da linguagem – influenciou e influencia a arte do teatro.

³⁸ Cf. ORTEGA y GASSET apud BERTHOLD, 2010, p. 114.

Nesse sentido, é importante considerar se ainda hoje há alguma intencionalidade em proporcionar a experiência catártica nas montagens teatrais. Faz-se necessário, nesse aspecto, uma distinção metodológica: havendo, na atualidade, uma permanência da intenção de proporcionar experiências ligadas à catarse, em que medida essa permanência é mantida pelos idealizadores das montagens teatrais ou por parte do público em geral (mediante seu senso-comum do que se constituem as montagens teatrais)? Ou seja, o que queremos enfatizar aqui é que a possibilidade de busca de uma experiência ligada à catarse pode se dar por parte do público, mesmo quando o diretor ou o elenco de uma determinada montagem teatral não vislumbra essa experiência catártica. O exemplo não exclui, obviamente, a possibilidade de diretores e membros dos elencos vislumbrarem também a experiência catártica como sendo possível.

Nesse âmbito, já não estamos mais trabalhando apenas com o sentido ritualístico de “purificação” da catarse, mas sim como um dos elementos possíveis que atuam diretamente na linguagem teatral com o intuito de promover uma experiência sensível (sendo assim, pára-religiosa) ao público. Poderíamos citar diversos procedimentos técnicos que atuariam, combinados ou individualmente, para obtenção dessa experiência sensível: o texto teatral, a interpretação dos atores, a caracterização e composição das personagens, a disposição do espaço físico (pelos cenários etc.), a concepção e execução da trilha sonora e a proposta de iluminação cênica seriam elementos possíveis para desenvolvimento de um sentido catártico. A catarse, nesse sentido, poderia não se integrar como elemento da linguagem – já que a linguagem está mais diretamente ligada aos elementos supracitados –, mas como um pressuposto de intenção narrativa que define vários dos procedimentos de linguagem adotados. Tais elementos estariam diretamente vinculados a essa intencionalidade.

Semelhante ao que ocorre na linguagem musical, embora não estejamos analisando especificamente à montagens teatrais ligadas a experiências religiosas, é inegável considerar a participação dessas na história e no desenvolvimento da linguagem teatral.

A história do Teatro se relaciona com a história da religiosidade ocidental. Desde o politeísmo presentes no teatro da Grécia antiga, nos *Ludi Romani*³⁹ e nos espetáculos do teatro romano dedicados à Tália e à Eutérpia⁴⁰, passando pelos mimos cristológicos⁴¹ em Roma e pelo teatro bizantino e sua relação com o estabelecimento do cristianismo no Império Romano do

³⁹ “Festividades [romanas] religiosas oficiais onde se apresentavam espetáculos [...] consagrados à tríade Júpiter, Juno e Minerva.” (BERTHOLD, 2010, p.139)

⁴⁰ Musas da comédia e da flauta e do coro trágico, respectivamente. (BERTHOLD, 2010, p.139)

⁴¹ Tipologia de teatro romano caracterizado pelo escárnio da religião cristã nos séculos II e III. (BERTHOLD, 2010, p.167-169)

Oriente, até o desenvolvimento do teatro cristão da Idade Média com todo o seu dialogismo entre o sagrado e o profano, bem como outras referências religiosas como o paganismo.

Tomemos como exemplo as encenações litúrgicas (ou seja, dentro do ambiente das igrejas) realizadas na Europa a partir do século XI com cantos e leituras denominadas “Oficium”, “Ordo” e “Actus” que originariam os autos religiosos (POEL, 2013, p. 1048). Os autos são uma modalidade de teatro popular relacionados à religiosidade católica iniciados no século XII (Idem, p. 86) e, que, de alguma maneira, perduram até a atualidade: os autos pascoais, os natalinos e os referentes às festividades de todo hagiológico cristão. Especificamente em relação aos Autos religiosos nos interessam a grande adesão popular à concepção e ao desenvolvimento dessas encenações, possibilitando a participação amadora – em um sentido positivo do termo – de muitas pessoas. É importante considerar também que os autos se desenvolvem tanto em espaços religiosos (como as igrejas) quanto no espaço público (como as praças e ruas). Sendo assim, na medida em que a prática dos autos se estende por cerca de oito séculos, podemos considerá-los duplamente importantes para nossa análise: pela larga e duradoura contribuição proporcionada à linguagem teatral e pela capilaridade produtiva decorrente dos autos. Tal capilaridade, por exemplo, determinou durante esses oito séculos parte da experiência teatral, seja quando consideramos aqueles que produzem os espetáculos, seja quando consideramos aqueles para os quais esses espetáculos se destinam: o público.

Hoje em dia, no entanto, ao mesmo tempo em que é possível estabelecer uma distinção mais evidente entre as práticas teatrais religiosas e as não-religiosas, por outro lado ainda convivemos com a produção de espetáculos diretamente ligados à religiosidade. Possivelmente, devido ao extenso convívio entre a religião e a arte do teatro, é plausível que muitos elementos utilizados nos espetáculos não-religiosos, tenham uma matriz religiosa em sua composição. E, nesse sentido, é possível assumir que algumas pessoas, no âmbito da experiência artística – mesmo em produções não-religiosas – possam ter experiências sensíveis que reiterem ou perpassem por apreensões de religiosidade (ou cosmológicas) do mundo. É nesse aspecto que podemos incluir a catarse. E se não é mais um elemento de “purificação” ou de “reatualização da cosmogonia” que é buscado, restaria entender o que exatamente se busca quando se vive a experiência da catarse. O que seria, nesse sentido, a catarse nos dias de hoje?

3.4 O CINEMA E A MAGIA

Nossa análise então chega até o domínio da relação entre o cinema e a magia. O cinema, para nós, tem um elemento que o difere e complexifica: dentre as linguagens aqui analisadas, é a única que se configura em uma sociedade já atravessada pelo processo de secularização. Falaremos disso em seguida, vamos antes respeitar nossa metodologia inicial.

A palavra “cinema” provém do francês *cinéma*, que por sua vez é um encurtamento de *cinématographe*, termo cunhado pelos irmãos Lumière na década de 1890. *Cinématographe*, por sua vez, é um composto dos termos gregos *kinemat* (movimento) + *graphien* (escrever)⁴².

O termo “magia” tem uma história de derivações e apropriações um pouco mais longa. Provém, pois, do francês arcaico *magique*, que deriva do latim *magice* (ambos já com o significado de “magia” que usamos hoje em dia) Esses, por sua vez, que têm sua origem no grego *magike* (remetendo a arte/técnica), feminino de *magikos* (“mágico”), derivado de *magos* (“um dos membros da classe sacerdotal”, em tradução livre) e que possivelmente se origina do persa arcaico *magush* (“ser capaz, ter poder”)⁴³.

Em comparação aos termos “música” e “teatro”, o termo “cinema”, na nossa proposição aqui feita, se aproxima mais do segundo, já que não comporta acepções religiosas. No entanto, o termo “magia” se alinha, segundo esse critério, aos termos “sublime” e “catarse”, revelando um simbolismo (para-)religioso.

Especificamente em relação ao termo “magia”, instaura-se pois, um problema. Uma vez que, novamente, o cinema surge e se propaga em uma sociedade atravessada pela secularização, fica especialmente difícil mensurar o vetor de religiosidade presente no uso da palavra “magia”. Uma consideração importante a ser feita é que havia nas sociedades estadunidense e europeia, durante o século XIX, um especial interesse por espetáculos de ilusionismo, fenômenos como os das mesas girantes e o desenvolvimento de algumas correntes científicas que também atuavam no campo da religiosidade popular (como o mesmerismo, o espiritismo e o positivismo). Para todos esses fenômenos sociais, a incorporação do termo “magia” também se fazia presente. Mesmo se levássemos em conta esse aspecto, não poderíamos deixar de considerar que, indiretamente, o cinema teria pego alguns termos descritores desses espetáculos

⁴² HARPER, Douglas. s.v. “cinema”. *Online Etymology Dictionary*. Disponível em: <http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=cinema>. Acesso em: 05 de março de 2015.

⁴³ HARPER, Douglas. s.v. “magic”. *Online Etymology Dictionary*. Disponível em: <http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=magic>. Acesso em: 05 de março de 2015.

de ilusionismo e fenômenos sociais (a magia, o mágico, a ilusão etc.). Nesse aspecto, precisaríamos investigar essas práticas sociais para entender até que ponto as experiências do público se davam no campo do ilusionismo ou da religiosidade, ressaltando, pois que esse limiar não é tão claramente definível como imaginamos hoje em dia. Para dimensionarmos parte da capilaridade que esses fenômenos desempenharam nessa sociedade, esses “fenômenos sobrenaturais” passaram a interessar, inclusive, parte da comunidade científica do século XIX. (DEL PRIORE, 2014, p. 70-71) Então, se considerássemos que a linearidade da transposição do uso do termo “magia” para a linguagem do cinema se dá via esses fenômenos, não poderíamos descartar uma matriz religiosa em seu uso.

Sobre a utilização do termo magia para qualificar o cinema, faz-se necessário considerar que se compararmos a difusão na sociedade dos binômios cinema/magia, música/sublime e teatro/catarse, o binômio cinema/magia apresenta semelhantes índices de uso quando em relação aos outros dois. Nesse sentido, podemos inferir duas proposições opostas: a primeira é de que o uso desse binômio não está diretamente ligado a experiências religiosas, uma vez que se daria em um processo pós-secularização; e a segunda é que mesmo experiências religiosa podem ser apreendidas de referenciais a-religiosos – apenas para aqueles que detêm uma crença, evidentemente.

Considerações tecidas sobre o uso da terminologia, adentremos agora no campo específico da linguagem (cinematográfica). A “magia” também pode ser entendida como uma característica da linguagem, quando deslocamos o foco de nossa análise do resultado – e das experiências decorridas dele – para o processo. Seria coerente dizer, então, que para proporcionar experiências “de magia”, processos “de magia” se fariam necessários. Existe um elemento na linguagem cinematográfica que é bastante peculiar: a não necessidade da linearidade no processo de produção. Um filme, ao ser produzido, demanda a ocorrência de vários processos que não precisam ser feitos em um plano linear de tempo. A linearidade só precisa ser constituída/consolidada na moviola ou na ilha de edição, ou seja na montagem do filme. Por muitas vezes, atribui-se essa característica como “mágica”, uma vez que toda a fragmentação do processo de produção é revertida em uma temporalidade ordenada quando o processo de montagem está concluído. Outros elementos da linguagem cinematográfica também permitem o estabelecimento dessa “magia”: a fotografia, os movimentos de câmera e de lente, os planos e as sequências (traduzidos no *raccord*), a trilha sonora e os efeitos especiais.

Ainda sobre esses elementos, é preciso considerar que há outra característica da linguagem cinematográfica: o cinema deve muito ao desenvolvimento da linguagem de outras artes. Podemos dizer que a música contribui com a trilha sonora, a arquitetura com a

composição do espaço representado, as artes cênicas (teatro, dança e circo) com as interpretações dos atores, as artes plásticas com a composição cromática e pictórica e a literatura com os textos. Nesse sentido, todos os momentos em que essas outras linguagens se relacionam com experiências religiosas implicam uma consequência para o cinema. O “sublime” e a “catarse”, apenas para ficarmos nos exemplos aqui analisados, também poderiam ser considerados dentro da ótica da linguagem cinematográfica, mesmo que “por tabela”. Sendo assim, por mais laico ou secularizado que o cinema possa vir a ser, ainda precisa conviver com cânones e elementos da *Gestalt* que carregam elementos religiosos em sua matriz. Sempre que há uma alteração em cada uma dessas outras linguagens, há consequências para a linguagem cinematográfica⁴⁴. Não estamos dizendo, com isso, que a linguagem do cinema – e do audiovisual – não detenha uma autonomia. O que tento argumentar é que mesmo essa autonomia (que é verdadeira) costuma se contaminar uma gramática audiovisual que se relaciona com outras linguagens, convivendo com referências religiosas.

Mircea Eliade, na parte final de seu livro *O sagrado e o profano*, quando aborda as referências religiosas no mundo moderno, demonstra que a permanência dessas referências se dá por muitos meios, incluindo aí o cinema e sua “fábrica de sonhos” que nos faz retomar o sentido de “magia” aqui proposto:

Poder-se-ia escrever uma obra inteira sobre os mitos do homem moderno, sobre as mitologias camufladas nos espetáculos que ele prefere, nos livros que lê. O Cinema, esta “fábrica de sonhos”, retoma e utiliza inúmeros motivos míticos: a luta entre o Herói e o Monstro, os combates e as provas iniciáticas, as figuras e imagens exemplares (a “Donzela”, o “Herói”, a paisagem paradisíaca, o “Inferno” etc.) (ELIADE, 2010, p.167)

Outra maneira, então, do cinema reiterar referências religiosas se dá mediante a temática de seus filmes. Mesmo que, assim como na música e no teatro, não estejamos abordando para práticas *stricto sensu* religiosa, mesmo o cinema, dialoga com práticas religiosas desde muito próximo a sua “invenção”. O frei holandês radicado no Brasil Francisco van der Poel (Frei Chico), em seu *Dicionário da religiosidade popular*, cita várias representações fílmicas da religião que se iniciam desde os Irmãos Lumière com o filme *Paixão de Cristo* (1896), passando por George Méliès com *O Cristo caminhando sobre as águas* (1898), pelo “primeiro filme de espetáculo” *A paixão de Jesus* (Luigi Topi, 1900) e até *Quo vadis?* (Enrico Guazzoni, 1912), dentre outros. (POEL, 2013, p. 219) A temática da religião,

⁴⁴ Em um sentido contrário, por sua vez, também podemos considerar que a linguagem cinematográfica também passou a influenciar outras linguagens.

no entanto, pode se dar de duas maneiras complementares: reiterando o sentido religioso ou problematizando-o.

Mediante essa problematização, faz-se necessário lembrar que a Igreja Católica, por exemplo, tentou restringir ou proibir, em pelo menos duas oportunidades essa relação de retratação da temática religiosa no cinema: com o papa Pio XI em 1913 e no Concílio Plenário Brasileiro em 1939 – que, mediante a presença de “assuntos [considerados] tabus” pela Igreja, passou a condenar toda a prática do cinema, ou pelo menos, colocá-la sob suspeita (POEL, 2013, p. 219). Esse advento proibitivo – ou restritivo – pode apontar um elemento paradoxal que o desenvolvimento da linguagem cinematográfica proporcionou: se por um lado, mediante a presença de elementos de linguagem de cunho religioso, o cinema ajudaria a perpetuar experiências de magia ou encantamento, por outro, a linguagem – juntamente com a temática – atuaria como catalisadora no processo de secularização da sociedade. Lembando que em poucas décadas as salas de cinema proliferaram, podemos dimensionar o impacto social causado, interferindo (mas não necessariamente anulando), por exemplo, na centralidade que o espaço religioso detinha na sociedade. No entanto, estamos colocando aqui que os mecanismos de obtenção de experiências religiosas no cinema, estão mais ligados à linguagem do que à temática.

Uma questão vinculada à proliferação desses espaços de exibição é a denominada dessacralização da cultura. Em nenhum momento nos voltamos diretamente para isso, mas a concepção de que alguns espaços culturais seriam dotados de uma ideia de sacralização da cultura é uma transposição de um conceito religioso para o campo das práticas artísticas. Essa questão remete ao espaço social que as instituições religiosas detinham nas práticas culturais e artísticas, permitindo-se comparar espaços culturais (museus, galerias, teatros, salas de concerto e até os cinemas) aos espaços com práticas culturais “sacralizadas”. Tanto as instituições religiosas como as instituições culturais, por exemplo, por séculos seguidos foram responsáveis por pautar o tipo de arte produzida, o que permitiria as referidas “sacralizações”. Teixeira Coelho, em seu verbete “sacralização da cultura, cita um exemplo específico do cinema:

O processo de dessacralização, de todo modo, continua. Mesmo o cinema foi ainda mais dessacralizado com a popularização do vídeo: o cerimonial de reunir-se num lugar público para assistir em comum a uma projeção e em seguida discuti-la é substituído pela experiência doméstica, ou íntima, despida de todo sacramento. (COELHO, 2012, p. 359)

Primeiramente uma ressalva: não acreditamos que o autor tenha tido a intenção de dizer que as práticas individuais ou domésticas seriam essencialmente despidas de sacralidade, mas

sim que, especificamente, em relação à experiência audiovisual, isso poderia ter interferido nessa sacralidade. Embora ainda possamos considerar que mesmo no plano doméstico e individual as experiências de encantamento poderiam se fazer presentes.

Em geral, podemos entender a noção de sacralização aqui descrita como uma problematização dos cânones artísticos, que se referem, no campo prático, por exemplo, à crítica às belas artes. É possível considerar, no entanto, que esse é um processo e que mesmo após a dissolução de alguns cânones artísticos, eles se fazem presente enquanto permanência nas produções artísticas modernas – mesmo que seja enquanto elemento a ser criticado. É o caso nas artes visuais do cubismo que problematizava a perspectiva e mesmo a bidimensionalidade do plano pictórico ou o expressionismo abstrato que questionava a centralidade da forma e do desenho geométrico. Todas essas contribuições ajudaram no processo de dessacralização da arte e dos espaços culturais. Os museus precisaram se readaptar às novas produções artísticas. Os teatros precisaram criar novos formatos de palco e “quebrar a quarta parede”, quando não eram realizados em locais públicos como o teatro ligado à Revolução Russa. E o cinema, enquanto linguagem, também precisou desenvolver técnicas e tecnologias que “aliviaram” o hieratismo das primeiras produções cinematográficas.

Com o advento dessa dessacralização, há um elemento que se faz presente para alguns: justamente a quebra da “magia”. É uma opinião que se aproxima da abordagem do crítico e ex-professor da UFBA André Setaro:

A magia, no entanto, das imagens em movimento foi se perdendo por causa da “vulgarização” da própria imagem, que, antes restrita à sala escura de uma casa de espetáculos, hoje está ao alcance de qualquer um graças ao progresso tecnológico. O homem que nasce nos dias de hoje nasce vendo imagens: O DVD, a Internet etc. Reina, portanto, absoluto o império do audiovisual, mas a magia da imagem foi se deixando acabar com a sua proliferação e consequente “presentificação” na vida moderna. (SETARO, 2010, p. 37)

Comparando as colocações de Coelho e Setaro, temos atribuído a essa “vulgarização” das imagens um processo de “dessacralização”, de perda de magia, enfim, de desencantamento. Sendo, pois, um processo, nos faz assumir a possibilidade desse não ter se dado por encerrado. Se por um lado a “vulgarização” (pós processo de *reproduzibilidade técnica*) permite uma maior quantidade de produção de imagens, dificultando a apreciação e apreensão individual de cada uma delas, por outro ainda podemos assumir que algumas dessas apreciações podem gerar experiências de magia ou encantamento. Nesse sentido, uma consideração precisa ser feita: se cada vez fica mais difícil obter experiências de sonho, de magia, de encantamento, podemos

dizer que, na mesma proporção, mais valorizadas essas experiências poderiam ser. São os casos daquele filme que emociona a muitos, daquela sequência que prende nossa respiração, daquele plano que cria uma epifania ou daquela trilha que nos eleva ao sublime. Como se tratam de experiências do campo da sensibilidade, as apreensões via sentimento – de encantamento ou não, religiosas ou não – sempre se farão presentes. Pois que se essa possibilidade não mais existisse, qual seria o sentido de continuar a produzir essas práticas artísticas?

3.5 ENCANTAMENTO NAS LINGUAGENS ARTÍSTICAS: PERMANÊNCIAS OU RUPTURAS?

Analisamos aqui três pares-conceitos de palavras comumente usadas no campo das práticas artísticas. No entanto, há uma lista de termos – substantivos e adjetivos – que igualmente mereceriam a atenção aqui prestada. São os casos de palavras como maravilha e maravilhoso; festa e festival; incrível; divino; fantástico; magnífico; entusiasta; harmonia; transe; ídolo; e fã.

A palavra “fã”, apenas para exemplificar, consiste em um encurtamento de “fanático”, que por sua vez veio do latim *fanaticus* que significa “louco, entusiasta, inspirado por um deus”, originalmente “pertencente a um templo” (*fanum* = templo, santuário, lugar consagrado)⁴⁵. *Fanum*, por sua vez, gerou o surgimento de outro termo: “quem não atendia a certas exigências religiosas, encontrava-se ‘à frente’ do templo, ou seja, fora dele: *profanum*, que deu origem ao termo ‘profano’”⁴⁶. Nesse sentido, é possível compreender que o caráter de definição do que não é religioso se inicia em uma perspectiva espacial, definido pelo “estar fora” (do templo). Escolhemos esse exemplo para nos auxiliar a entender que a definição do não-religioso – do profano – se instaura de maneira dialógica com a noção daquilo que era sagrado. É com o passar do tempo que o termo “profano” assume um caráter de permanência, uma vez que, na medida em que a pessoa voltasse a cumprir com suas necessidades religiosas, poderia assim adentrar o templo. Esse aspecto nos ajuda a entender um sentido de transitoriedade das relações sagradas e profanas, permitindo assim aos sujeitos sucessivos deslocamentos entre um e outro. É só com

⁴⁵ HARPER, Douglas. s.v. “*fanatic*”. *Online Etymology Dictionary*. Disponível em: <http://www.etymonline.com/index.php?term=fanatic&allowed_in_frame=0>. Acesso em: 05 de março de 2015.

⁴⁶ HARPER, Douglas. s.v. “*profane*”. *Online Etymology Dictionary*. Disponível em: <http://www.etymonline.com/index.php?term=profane&allowed_in_frame=0>. Acesso em: 05 de março de 2015.

a instituição do processo de secularização na sociedade ocidental que passa a ser possível um sentido de permanência no não-religioso⁴⁷.

No entanto, não podemos dizer que essa instituição do processo de secularização se deu de maneira uniforme em todos os sujeitos e sociedades do ocidente. A remitência que esses termos apresentados fazem ao sagrado é um exemplo de que ainda há dialogismos entre o sagrado e o profano que estão obscurecidos pela vivência – dita secularizada – do homem moderno. Nesse momento, podemos retomar a contribuição de Mircea Eliade:

[...] o homem a religioso descende do *homo religiosus* e, queira ou não, é também obra deste, constituiu-se a partir das situações assumidas por seus antepassados. Em suma, ele é o resultado de um processo de dessacralização. [...] Isto significa que o homem a-religioso se constitui por oposição a seu predecessor, esforçando-se por se “esvaziar” de toda religiosidade e de todo significado trans-humano. Ele reconhece a si próprio na medida em que se “liberta” e se “purifica” das “superstições” de seus antepassados. Em outras palavras, o homem profano, queira ou não, conserva ainda os vestígios do comportamento do homem religioso, mas esvaziado dos significados religiosos. Faça o que fizer, é um herdeiro. Não pode abolir definitivamente seu passado, porque ele próprio é produto desse passado: É constituído por uma série de negações e recusas, mas continua ainda a ser assediado pelas realidades que recusou e negou. [...] (ELIADE, 2010, p. 165-166)

É a partir desse processo que podemos entender a complexidade de se relacionar, na atualidade, com elementos que já pertenceram exclusivamente ao campo da religiosidade. Quanto a esse aspecto – o de qual campo tais elementos passam a pertencer pós processo de secularização – algumas considerações se fazem necessárias. Primeiramente, estamos diante de um problema posto que implica na necessidade de estabelecermos limites entre a arte e a religiosidade. Com isso, outro problema passa a se fazer presente: na medida em que estamos analisando produções simbólicas humanas que atuam no campo do sensível – a arte e a religião – fica muito difícil a definição de parâmetros resolutivos para definição desse limite. As práticas artísticas e as práticas religiosas têm em comum o fato de se desenvolverem mediante a necessidade do uso dos sentidos, dos sentimentos e da sensibilidade e isso talvez implique, por exemplo, que as mesmas palavras possam descrever experiências de domínios distintos. Dizemos isso para reiterar que alguém que classifique alguma experiência como “mágica” ou “sublime”, não o precise fazer sempre dentro do domínio religioso.

A problemática posta se define pelas seguintes perguntas: Quando estamos no campo do sensível, como podemos diferenciar, então, a arte e a religiosidade? Qual o limite existente

⁴⁷ Não utilizamos aqui a palavra “profano” propositalmente para não provocar um dialogismo entre o sagrado e o profano.

entre as experiências artísticas e as experiências religiosas? Será que poderia haver um limite em todos os casos?

Nossa ideia aqui, evidentemente, não é responder e encerrar essa temática, mas sim propor uma reflexão no campo prático: produtores culturais, por vezes, podem atuar em um domínio em que arte e religião se interlaçam. E torna-se impossível dizer, se é somente nos casos de práticas artísticas declaradamente religiosas⁴⁸ em que isso acontece. Nesse âmbito, em que medida consideramos essa possibilidade quando estamos agindo no campo de atuação da produção cultural? Será que nossas atitudes podem interferir cosmologicamente em outros indivíduos? E, ainda que esse processo esteja acontecendo por processos exteriores à nossa intenção, em que medida estamos abertos a considerar tal possibilidade? Desse modo, precisamos considerar que, seja por atuar como uma experiência no domínio do sensível, seja por utilizarem de elementos de linguagem provindo de relações religiosas, as práticas artísticas e culturais podem proporcionar experiências de (re)encantamento. E tais experiências, são, via de regra, muito pouco valorizadas por esses produtores culturais⁴⁹.

Impossível seria tentarmos definir o limite entre arte e religiosidade. Para tal, seria necessário um estudo de cada experiência vivida por cada sujeito em cada tempo da humanidade. Qualquer rotulação nesse sentido, atestando que determinada experiência provinda de determinada prática seja arte ou religião, se configuraria como uma ação autoritária, arbitrária, irresponsável e desrespeitosa. Talvez uma maneira, então, de atuar nesse domínio seja considerando a arte e a religiosidade como vetores potencialmente presentes nas práticas culturais. Desse modo, poderíamos assumir que arte e religiosidade poderiam coexistir em um mesmo plano cartesiano de análise. Sendo assim, nossa tarefa poderia pressupor *a priori* que qualquer prática – artística, cultural ou religiosa – poderia conter os vetores arte e religiosidade. Lembrando, pois, que não é apenas a intencionalidade daqueles que propõem cada uma dessas práticas que precisa ser levado em conta, mas sim a experiência de cada um que participa (incluindo, obviamente aqueles que propõem). Poderíamos esquematizar essa ideia em um plano cartesiano, em que o eixo *x* conteria o domínio religioso e o eixo *y*, por sua vez, o domínio artístico. “Esquematizar”, aliás, é uma boa palavra, pois não estamos propondo nenhuma formulação matemática que vise resolver essa complicada e instigante equação.

No mais, acreditamos, que podemos pensar um futuro de atuação prática que vislumbre o respeito à possibilidade de contemplar experiências de encantamento. Mesmo que para essas

⁴⁸ Me refiro aqui especificamente a encenações litúrgicas, manifestações artísticas no âmbito de rituais, festividades religiosas, *shows* de música religiosa etc.

⁴⁹ Falaremos no capítulo III mais diretamente sobre a nomenclatura e a atuação desse profissional.

experiências do porvir, precisemos conceber novas palavras que vislumbrem, por sua vez, descrever novas experiências – sejam elas encantadas ou desencantadas. Mas que independentemente dessas novas palavras (que certamente virão), possamos ainda assumir a manutenção da convivência de experiências que são caras à humanidade há muitas e muitas gerações. Que possamos, pois, guardar na nossa coleção de experiências humanas, juntamente com as novas experiências secularizadas que estão chegando, um espaço para o “sublime”, para o “mágico” e para o “fantástico”.

Tratando-se das influências religiosas nas linguagens artísticas, até que ponto podemos falar em **permanências e rupturas**? Considerando que as linguagens são dinâmicas, como poderemos conceber as permanências se não como processos compostos por pequenas mudanças? E, considerando ainda que toda ruptura é dialógica com aquilo que ela destitui, como dimensionar cada uma dessas rupturas?

4 A PRODUÇÃO CULTURAL E OS PRODUTORES CULTURAIS EM TEMPOS DESENCANTADOS

4.1 PRODUTORES CULTURAIS, OS AGENTES DO (DES)ENCANTAMENTO

O fotógrafo alemão Klaus Frahm (1953-) produziu, durante os anos de 2010 e 2012, uma série composta por 36 fotografias⁵⁰ denominada *Bühnenwerk*⁵¹ que retrata, na maioria de seus registros, espaços teatrais e salas de concertos na Alemanha. Os teatros fotografados pelo artista apresentam, quase sempre, palcos italianos⁵² e são registrados a partir de um ângulo de abordagem situado ao fundo dos respectivos palcos em direção às plateias. Na obra do autor, os espaços são sempre retratados sem a presença de qualquer figura humana, seja no palco, no proscênio ou na plateia. Os teatros, no entanto, estão sempre com as luzes de plateia e de serviço acesas, o que, mediante a utilização da grande profundidade de campo, permite deixar em foco todo o ambiente retratado.

Nas fotografias, além dos palcos e plateias vazias (Figura 03), aparecem elementos da infraestrutura dos espaços culturais e equipamentos utilizados nas produções teatrais, tais como varas de iluminação, varas de cenário, refletores, extintores de incêndio, equipamentos de som, quadros de força, instrumentos musicais, elementos de cenário etc. Em uma das fotos da série, há refletores cobertos por capas protetoras, denotando que momentaneamente tais espaços não estão sendo utilizados para os fins específicos para os quais foram concebidos, como peças teatrais ou concertos musicais. Em outras fotos, devido ao ângulo retratado, as partes traseiras dos cenários tornam-se expostas, deixando à mostra aquilo que usualmente é escondido quando consideramos a perspectiva da plateia. Na série de fotografias, há também um díptico (Figuras

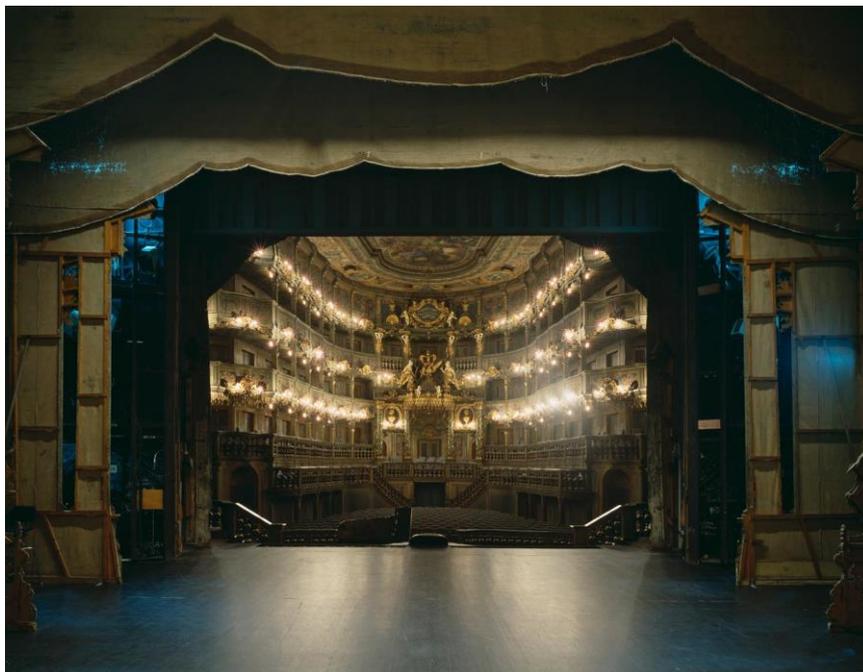
⁵⁰ Dentre as 36 fotografias, há um díptico. Sendo assim, poderíamos considerar o número de 37 fotografias.

⁵¹ *Bühnenwerk* em alemão significa “obra de palco”. A série referida está disponível em <<http://art.klaus-frahm.de/#/collection/97>> Acesso em 29 de janeiro de 2016.

⁵² No palco italiano, a plateia contempla o espetáculo de frente e geralmente há uma cortina que pode ser fechada.

04 e 05) em que o fotógrafo retrata cada uma das duas laterais do palco, exibindo assim a coxia tal como é vista por quem está em cena, ou seja, mais um elemento que usualmente não é contemplado pelo público.

Figura 03 – Fotografia da série *Bühnenwerk*



Fonte: Klaus Frahm (2010)⁵³

A obra de Klaus Frahm, para nossa análise, se configurará como uma espécie de metalinguagem. Não se trata, pois, em um sentido literal, da fotografia falando da própria fotografia, mas podemos dizer que a obra constitui-se de uma produção artística – composta por uma série de fotografias – que permite abordar a própria produção artística, uma vez que tem como temática o campo das artes cênicas e da música. É evidente que utilizar a obra de Klaus Frahm apenas para falar do campo da produção cultural consiste em uma redução das possibilidades interpretativas e dos possíveis alcances da obra do fotógrafo. A análise se dará pois, a partir do nosso local de fala para com o nosso próprio campo de atuação, reconhecendo assim que não se trata de uma análise estética da obra do artista, mas sim de como a partir de sua obra podemos tecer reflexões para com o nosso próprio campo.

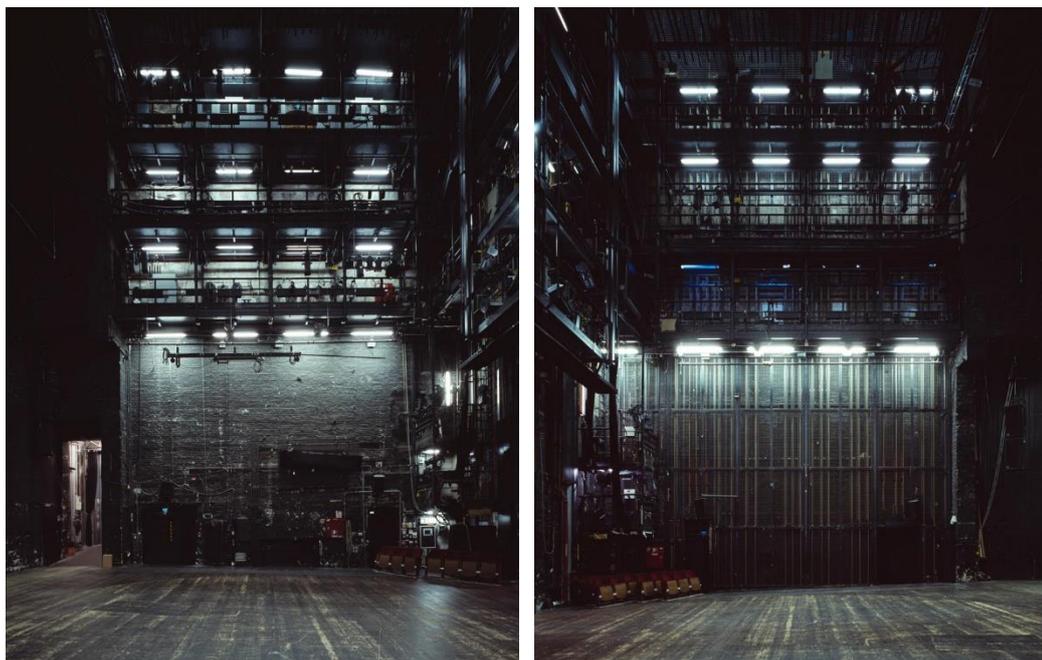
A obra do autor, a partir da visão aqui proposta, nos convida a pensar sobre o fazer – e o não fazer – da produção cultural. Podemos dizer que a série *Bühnenwerk* propõe alguns estranhamentos, alguns incômodos para aqueles que contemplam suas fotografias. O vazio do

⁵³ A fotografia está hospedada no sítio oficial do artista. Disponível em: <http://art.klaus-frahm.de/uploads/art_content/b_hnenwerk/kf1390_11_jpg_2091.jpg>. Acesso em 29 de janeiro de 2016.

palco e da plateia, o ponto de vista daquele que está em cena ao invés do ponto de vista da plateia e a evidência das robustas infraestruturas dos espaços teatrais retratadas em um momento em que não estão sendo usadas para os fins usuais, nos possibilitam pensar a atuação daqueles que realizam as atividades artísticas naqueles espaços.

Tomando como exemplo o díptico supracitado (Figuras 04 e 05), podemos entender que o olhar proposto por Klaus Frahm convida o público presente na plateia, a se colocar para a visão daqueles que são responsáveis pela produção dos espetáculos ou dos concertos. Podemos dizer que a experiência de quem contempla a série fotográfica perpassa por um processo de exercício da alteridade, emulando a experiência vivenciada por esses responsáveis, pelo menos no que consistem seus pontos de vista. Produtores culturais, juntamente com artistas, contrarregras, maquinistas, técnicos, cenógrafos, maquiadores, coreógrafos, figurinistas etc., tem no díptico registrado pelo fotógrafo as suas perspectivas – visual e atitudinal – evidenciadas.

Figuras 04 e 05 – Díptico da série *Bühnenwerk*



Fonte: Klaus Frahm (2010)⁵⁴

⁵⁴ As fotografias estão localizadas no sítio oficial do artista. Disponíveis em: <http://art.klaus-frahm.de/uploads/art_content/b_hnenwerk/kf1390_31_jpg_2108.jpg> e <http://art.klaus-frahm.de/uploads/art_content/b_hnenwerk/kf1390_32_jpg_2109.jpg>. Acesso em 29 de janeiro de 2016.

Ao contemplarmos as coxias do díptico, é possível compreender a percepção de espaço que é tida por alguns desses responsáveis pelo *fazer* dos espetáculos e dos concertos. Conforme podemos apreender na abordagem do fotógrafo que “desencanta” o espaço cênico ao revelar elementos concebidos para estar detrás das cortinas, podemos considerar que a percepção, para esses profissionais, também pode se constituir a partir de uma visão *a priori* “desencantada”. Desencantada tanto em relação ao espaço cênico, já que é diferente da visão da plateia, como desencantada do próprio *fazer* artístico, uma vez que a atuação desse profissional se dá na promoção de uma experiência para o público a partir de um conjunto de técnicas e linguagens específicas que são dominadas e que constituem o seu *know-how*. Uma vez que o produtor cultural entende como são criados os “truques”, é como se passasse a não acreditar mais na possibilidade de haver uma “magia”, ou um “sublime” ou uma “catarse”.

Nesse contexto, podemos incluir para esses profissionais, além do conhecimento do como fazer, a ausência do fator surpresa. Uma vez que os espetáculos e concertos são concebidos a partir de um roteiro teatral ou um programa e são realizados mediante sucessivos ensaios nos quais os produtores culturais se fazem presente, a performance ao vivo, para esses responsáveis, se dá mediante uma ordenação racionalizada que pode dificultar o *encantamento*. Saber o que se procederá na próxima fala da atriz ou no próximo compasso musical, por vezes, inviabiliza uma apreciação estética dotada de expectativas. As expectativas dos produtores costuma se dar, inclusive, de maneira contrária: será que a atriz vai fazer tudo conforme o ensaiador orientou? Será que o músico vai desafinar novamente naquela nota? Nesse sentido, as expectativas geram mais apreensões ou frustrações do que as boas surpresas experienciadas pela plateia.

Em uma outra perspectiva de abordagem, as fotografias da série *Bühnenwerk* também podem ser entendidas como um retrato do *não-fazer*. Ao apresentar espaços imponentes onde momentaneamente nada está sendo feito – além do ato de fotografar – instaura-se um incômodo ao abordar o vazio produtivo em tais espaços. Contemplar tais espaços sem o público, sem os artistas e sem os espetáculos e concertos, nos faz refletir sobre como podemos considerar relevante a apropriação desses espaços, justificando socialmente a atuação desses profissionais. Analisando por essa perspectiva, as fotografias constituem-se, para o campo da produção cultural como um convite: Que tal utilizarmos das técnicas e das linguagens que dominamos para proporcionar momentos significativos para aquela plateia que se sentará naqueles assentos? Que tal proporcionarmos aos artistas a possibilidade de desenvolverem a habilidade artística da qual são detentores? Por fim, que tal (re)criarmos a “magia”?

Dessa dualidade paradoxal de perspectivas, surge uma problemática ética e gnosiológica para o campo da produção cultural: uma das atribuições dos produtores culturais seria criar experiências para o público que o próprio produtor cultural poderia não acreditar. Se assim o for, essa atribuição consistiria em criar ilusões? Qual o impacto ético em se criar tais ilusões? Haveria, pois, tal problemática se o público soubesse que tais ilusões seriam ilusões? E quando o público não soubesse que se tratam de ilusões? No jogo entre a reiteração do encantamento e na criação do simulacro do encantamento, ambos a partir da linguagem artística, podemos situar o campo de atuação profissional dos produtores culturais. Assim sendo, podemos assumir a possibilidade de duas posturas para esse profissional: uma que proporciona/reitera o encantamento mediante a crença na possibilidade desse encantamento e outra que proporciona/reitera o encantamento mediante a não-crença na possibilidade desse encantamento. Evidentemente, não é questão de haver uma postura mais correta ou mais verdadeira em relação à outra. A questão é, pois, reconhecer que o produtor cultural pode proporcionar o encantamento por meio do desenvolvimento das linguagens artísticas. Tal encantamento pode se destinar ao público, pode ser desempenhado pelos artistas, mas também, em uma modalidade mais íntima do produtor cultural, pode começar a partir de uma “crença” dele próprio.

A série *Bühnenwerk* ganhou, a partir de 2012, 4 (quatro) continuações: *Bühnenwerke 2* (2012), *Bühnenwerke 3* (2013), *Bühnenwerke 4* (2015) e *Bühnenwerke 5* (2016). Nas séries subsequentes, o artista amplia a abordagem e, além de retratar mais teatros e salas de concerto a partir da perspectiva do fundo do palco, Klaus Frahm se dedica a explorar mais os elementos presentes nos *backstages*. Tal ampliação, inclusive, se faz presente no título das novas séries: *Bühnenwerke*, que, com acréscimo da letra “e” ao final, em tradução livre do alemão, passa a significar “obras de palco”, no plural. As séries subsequentes nos relembram que há um universo grande de palcos a serem ocupados e explorados pelos produtores culturais: dos mais antigos aos mais modernos, dos mais suntuosos aos mais simplórios. Relembram-nos do convite que há um campo a explorar, que há espetáculos para serem montados, que há trabalhos de artistas para serem valorizados, que há experiências de (des)encantamento para serem proporcionadas para nós e para o público.

4.2 MERCADO CULTURAL – ESPAÇO SOCIAL DA ATUAÇÃO (DES)ENCANTADA?

A possibilidade de desencantamento apontada anteriormente viabiliza uma abordagem da atuação do produtor cultural e conseqüentemente de sua formação ser mais voltada para o mercado cultural. Uma vez que não é valorizada a possibilidade das práticas artísticas atuarem somente nos domínios das relações homem-Deus ou homem-sociedade, instaura-se uma relação em que a produção cultural e os produtores culturais atuam mais diretamente para atender as necessidades do mercado.

Primeiramente, vamos circunscrever melhor o que estamos entendendo como *mercado cultural*. Teixeira Coelho, em seu *Dicionário crítico de políticas culturais* opta pelo termo “mercado simbólico” em detrimento de “mercado cultural”, o que é enfatizado na remitência que o segundo termo faz ao primeiro (COELHO, 2012, p. 271). Segundo o autor:

[mercado simbólico] designa tanto o conjunto de operações de compra e venda de obras de cultura e de arte, especificamente (realizadas em galerias, livrarias, bilheterias de cinema, bancas de jornais, lojas de discos), como o universo global por onde circulam, são produzidas e consumidas as obras de cultura e arte – neste caso, também instituições como os museus integram esse mercado.

O termo ‘simbólico’ nessa expressão substitui as tradicionais fórmulas ‘obra de cultura’ e ‘obra de arte’ e significa ao mesmo tempo que estas são valorizadas não apenas em termos monetários, imediatamente, mas também segundo outros valores de difícil ou impossível quantificação. (Mas é certo que, na sociedade atual, nada é ‘inestimável’ ou ‘incalculável’: tudo pode receber um preço, quase tudo pode ser comprado, quase tudo pode ser vendido...)

Um mercado simbólico distingue-se de um **circuito cultural** na medida em que este não exige a ocorrência de operações mercantis para caracterizar-se (por exemplo, um circuito de cine-clubes, definidos como associações sem fins lucrativos); mas, um mercado cultural pode eventualmente ter a mesma extensão de seu circuito cultural. [...] . (COELHO, 2012, p. 272, grifo do autor)

Assim sendo, o verbete relaciona o mercado simbólico tanto com relações monetizadas de trocas de obras de cultura e de arte como as instituições que integram tal mercado. Complementando, o autor também justifica que o termo “simbólico” amplia a possibilidade de compreensão, contemplando assim a existência de relações de “difícil ou impossível” valoração. De certo modo, nossa compreensão de mercado cultural se aproxima da definida de mercado simbólico por Teixeira Coelho. Aliás, o verbete em questão é consideravelmente importante para compreendermos, segundo nossa argumentação, mais um lugar de atuação do produtor cultural: Ao identificar as relações de valoração “difíceis ou impossíveis”, podemos

assumir que existem práticas culturais que teoricamente não se enquadrariam na lógica apresentada pelo mercado simbólico. Ainda que Teixeira Coelho (2012, p. 172) ressalte em seguida que o “inestimável ou incalculável” sejam elementos aplicáveis a quase todos os bens em nossa sociedade, podemos assumir que no intervalo entre o “tudo” e o “quase tudo” possa existir um nicho hipotético de atividades culturais e artísticas que também possam servir como campo de atuação para os produtores culturais. Ao diferenciar “mercado cultural” (sic) de “circuito cultural”⁵⁵, Coelho identifica no segundo termo/conceito uma possibilidade mais evidente de estabelecer relações não monetárias de circulação cultural, como no exemplo do circuito cineclubista dado pelo autor. No entanto, apesar disso, não optaremos por seguir adiante com o conceito de “circuito cultural”, uma vez que esse está mais diretamente ligado a uma divisão por linguagens artísticas (circuito das artes plásticas, circuito de cinema, circuito de teatro etc.), enquanto nossa visão se volta para uma dimensão mais ampla, trans-linguagens, contemplando assim uma relação mais direta com a dimensão simbólica das práticas culturais.

Leonardo Brant, em sua obra *Mercado Cultural: panorama crítico e guia prático para gestão e captação de recursos*, mais especificamente em seu segundo capítulo intitulado “Cultura como negócio”, ao se voltar mais para a dimensão econômica do campo da cultura, também assume a possibilidade de existência de práticas culturais não diretamente ligadas a valorações monetárias. Segundo Brant:

Encarar uma manifestação cultural como um produto faz sentido quando ela é vista, dentro de seu amplo e complexo espectro sociocultural, com foco em seu potencial econômico direto. Vale ressaltar que a abordagem pretendida neste livro como um todo e neste capítulo em particular nada tem a ver com o processo de criação artística. Trata-se de uma análise de desenvolvimento do setor e do mercado.

Do ponto de vista artístico e individual do artista (e não do mercado), a arte não tem necessariamente de passar por um processo de sustentação sociológica. A arte se encerra em si como função social. Tratamos, no entanto, das relações econômicas e sociais que envolvem a atividade cultural, inclusive a da arte. Isso nos permite analisar a sua função dentro desse processo. (BRANT, 2004, p. 39)

Interessante observar a consideração que Brant tece sobre como e em que circunstância podemos considerar uma manifestação cultural ou prática como produto, relacionando que para tal se faz necessária uma abordagem a partir do campo específico da economia, ou mais especificamente, do mercado. Segundo o trecho supracitado, podemos melhor identificar as

⁵⁵ O verbete “circuito cultural” também consta no *Dicionário crítico de políticas culturais*. (COELHO, 2012, p. 103)

práticas não relacionadas diretamente com o mercado, ou melhor, podemos entender que o enfoque da atividade artística enquanto elemento do mercado é uma das muitas relações possíveis de se estabelecer com essas práticas artísticas. Nesse sentido, a prática cultural poderia não ser *a priori* econômica, embora pudesse ser estabelecida uma visão econômica para com ela.

É importante considerar, no entanto, que nem Leonardo Brant em seu capítulo e nem nós desejamos dissociar completamente a dimensão econômica da simbólica. A questão aqui é compreender que, para algumas práticas, a dimensão simbólica justifica a prática cultural por si só, mesmo que seja possível estabelecer uma relação de mercado com essa prática. Muitas práticas artísticas relacionadas a hierofanias, por exemplo, embora sejam extremamente organizadas no que remete a gestão, não se fazem justificadas pela dimensão econômica. O calendário de festas e eventos religiosos em um município como Paraty/RJ ou o turismo religioso em Aparecida do Norte/SP são exemplos de como a economia pode se fazer presente no âmbito das práticas culturais. Porém, podemos considerar que o que justifica a manutenção dessas práticas não é diretamente o sentido econômico que elas desempenham nessas localidades. Nesses exemplos, os ganhos gerados a partir da movimentação financeira colaboram com a manutenção e ampliação dessas práticas. Há exemplos, no entanto, especialmente se diminuirmos a escala de avaliação para economia doméstica, em que os gastos com práticas culturais (religiosas ou não) poderiam ser considerados injustificáveis se considerássemos apenas as motivações econômicas em detrimento das motivações simbólicas. Os palhaços de final de semana, a mulher devota que enfeita a igreja de flores no dia da festa do seu santo padroeiro, o flautista que visita a enfermaria do hospital, o mestre de capoeira que ministra aulas na quadra do bairro, a avó de cada um de nós quando ensina aquela receita de família ou mesmo a roda de violão com os nossos amigos. Todas essas atividades poderiam ser convertidas em valores ou poderiam ser descritas em planilhas. Muitos daqueles que desenvolvem tais práticas, inclusive, o fazem a partir de uma relação individualmente dispendiosa, que absolutamente não seria viável se olhássemos apenas a partir do ponto de vista econômico. Nesses exemplos, poderíamos considerar que a viabilidade cultural se mantém numa relação para-econômica.

Reiteramos, pois, que não desejamos colocar a dimensão simbólica em uma posição hierarquicamente mais importante, subjugando-se assim a dimensão econômica ou outra qualquer. Nossa abordagem, apenas, provém de – e dialoga com – um campo em que a dimensão econômica, por vezes, recebeu maior destaque em detrimento de outras. A prática cultural é *a priori* simbólica, mas pode por sua vez, sempre que desejamos, ser abordada a partir

da economia ou da cidadania. Ainda assim, a dimensão simbólica não se faz necessariamente mais importante, ela apenas se instaura ontologicamente quando a prática cultural é instaurada.

O documento do Plano Nacional de Cultura, em suas Diretrizes Gerais (MINISTÉRIO, 2008, p. 11-12) apresenta uma caracterização das dimensões simbólicas, cidadã e econômica da cultura. No entanto, a priorização dessas três dimensões não inviabiliza o surgimento de outras, igual ou potencialmente relevantes. Nesse sentido, é o que podemos identificar no documento do *Plano Nacional de Cultura: diretrizes, estratégias e ações* que consta como anexo da Lei nº 12.343 de 2 de dezembro de 2010 que, ao ser sancionada, instituiu o Plano Nacional de Cultura (PNC) e criou o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC), cujo texto igualmente prioriza as dimensões antropológica, social, produtiva e estética, conforme o seguinte trecho:

O Plano reafirma uma concepção ampliada de cultura, entendida como fenômeno social e humano de múltiplos sentidos. Ela deve ser considerada em toda a sua extensão antropológica, social, produtiva, econômica, simbólica e estética. (BRASIL, 2010, anexo I, cap, 1, § 2º)

Uma vez que tais dimensões se fazem presentes em relativa igualdade de relevância, devemos considerar que a atuação em produção cultural não deve priorizar a dimensão econômica. E mais: a atuação dos profissionais da cultura também deve se preocupar e identificar as práticas culturais que não se relacionam diretamente com a possibilidade de estabelecimento de relação com o mercado cultural. Podemos dizer isso, pois o patrimônio intelectual constituído pelos profissionais da produção cultural pode—contribuir para a perpetuação e disseminação dessas práticas, utilizando ou não, das relações com o mercado cultural para tal. O domínio das linguagens artísticas, o conhecimento dos agentes e do sistema de produção cultural e a possibilidade de combinar, explorar e mediar tais elementos, viabilizam a constituição de um campo profícuo para atuação dos produtores culturais. Não digo, evidentemente, que tais profissionais são imprescindíveis para realização dessas práticas culturais mais circunscritas ao domínio simbólico. Dizer isso, seria não assumir a autonomia e o protagonismo daqueles que desde sempre realizam tais práticas. A questão posta é que os produtores culturais, mediante sua atuação, também podem ser elementos catalisadores para que tais práticas possam atingir seus públicos e objetivos de maneira mais facilitada. O desafio proposto, no entanto, é catalisar sem com isso desconstruir a autonomia ou a espontaneidade daqueles que já realizam.

4.3 PRODUTORES CULTURAIS EM SENTIDO AMPLIADO: CONSIDERAÇÕES PARA A ATUAÇÃO E FORMAÇÃO PROFISSIONAL

Considerando que a atuação profissional dos produtores culturais se situa neste dilema em que de um lado são esses profissionais que (re)produzem as experiências de encantamento e de outro são esses agentes os primeiros a entenderem a prática cultural como desencantada, apontaremos em seguida alguns aspectos relativos ao perfil desses profissionais e à sua formação.

Para tal, a primeira etapa seria reiterar que a definição de produtor cultural que estamos trabalhando aqui se constitui de forma expandida. Acreditamos fazer essa ressalva, uma vez que quando abordamos o campo da formação, geralmente valorizamos as habilidades relativas à produção executiva e/ou à gestão cultural. Compreendemos, pois, que já que a dimensão econômica é valorizada em nosso campo, demanda-se a necessidade de uma formação profissional para atender tal mercado [cultural]. Nosso entendimento, pois, de quem seriam os produtores culturais não se limita, contudo, à atuação prática no campo do planejamento cultural e muito menos deve ser entendida como direcionada apenas aos profissionais titulados – seja em cursos de terceiro grau ou de pós-graduação. Não estamos, com isso, desmerecendo ou tentando invalidar a necessidade de termos cursos de formação (e mesmo de capacitação) na área da produção cultural. Muito pelo contrário, é a partir de um ambiente como esse – o curso de Bacharelado em Produção Cultural da UFF – que nossa reflexão é proposta.

A questão aqui posta é que estamos partindo de uma parcela das práticas culturais que se define pelo tipo de relação estabelecida por seus agentes para com ela (dimensão simbólica). Para tal, não podemos estabelecer critérios quantitativos – muito caros ao enfoque econômico – mas, apenas qualitativos. As práticas culturais para as quais nos voltamos podem, conforme já vimos, se justificar apenas pela relação estabelecida por seus agentes. Não queremos dizer com isso que uma atividade classificada como proveniente das indústrias culturais ou do entretenimento não possa gerar tais relações. Muito pelo contrário: mesmo essas práticas culturais geram relações sociológicas ou cosmológicas de pertencimento. E também é nesse ínterim que nós, os produtores culturais, podemos colaborar positivamente. Ou seja, a existência dessas práticas culturais que se completam no âmbito da dimensão simbólica instaura no campo da produção cultural a necessidade de uma atenção específica por parte dos produtores culturais.

E, para delinear melhor essa definição de “produtor cultural”, podemos ter como ponto de partida a fala de Albino Rubim, pesquisador e professor do Curso de Produção Cultural da

Universidade Federal da Bahia (UFBA), que em entrevista⁵⁶ nos aponta alguns caminhos para mapear essa definição, relacionando com a própria história recente da “produção cultural”:

O que é produção cultural?

É um termo muito ambíguo, têm vários sentidos. No sentido mais clássico, é tudo que se produz culturalmente, quer dizer, o que a cultura produz. E, no Brasil, particularmente, produção cultural virou sinônimo de um determinado tipo de atividade dentro da cultura, dentro de um âmbito geral de sua organização. A cultura precisa ter elementos de organização, como precisa ter elementos de criação, preservação e fusão. Dentro disso existe a gestão, existem aqueles que são os formuladores das políticas culturais, e também o pessoal de produção. Produção no Brasil virou sinônimo de um momento da cultura, e de um determinado tipo de profissional. É uma coisa singularmente brasileira.

E as diferentes profissões que estão dentro da mesma palavra: produtor criador, produtor executivo?

Há ambigüidade [sic] na palavra “produção” quando analisamos áreas culturais diferentes. Se fala de produção em cinema, não é exatamente igual ao produtor em outra área. Não acho que o produtor seja necessariamente um criador. A criação é outro momento do sistema cultural. Os criadores são os cientistas, os artistas, os intelectuais. O produtor não está vinculado a esse momento da criação, mas ao momento da organização da cultura, ainda que ele possa ser, no momento da organização, uma pessoa criativa, inovadora. Além de executar o projeto, o produtor tem a capacidade de formular, de bolar e de apresentar projetos.

Houve mudança do papel do produtor a partir das leis de incentivo?

No Brasil, existe uma certa hegemonia da figura do produtor e da produção cultural. Ao dialogar com outros países latino-americanos, por exemplo, as pessoas não conseguem entender muito o produtor como ele existe aqui. Inclusive, o termo “produtor” não é muito usado. No Brasil, houve um longo período em que o Estado era responsável pela relação com a cultura, por seu financiamento. Nesse momento, que vai dos anos 30 até talvez o governo Sarney, infelizmente não se desenvolveu o que havia em outros países: a figura do gestor cultural. A pessoa que cuida da organização da cultura. No [...] Temos um déficit quanto à função do gestor cultural. Quando a lei de incentivo começa no período Sarney, o produtor passa a ter ênfase também no âmbito da organização da cultura. Houve o deslocamento do eixo, por exemplo, das instituições que organizam a cultura para o eixo daquele cara que produz um seminário, um evento. A lógica da lei de incentivo foi tão forte no Brasil que ela levou a uma predominância imensa dessa figura do produtor cultural. Desse modo, os primeiros cursos que foram criados nas universidades eram de produção cultural, não de gestão cultural. Até hoje, são pouquíssimos os cursos de gestão cultural no Brasil. [...] (FERRON; COHN, 2010, p. 1-2, grifo dos autores)

⁵⁶ A entrevista em questão integrou o projeto “Produção Cultural no Brasil” e foi realizada por Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn. O conteúdo integral está disponível em: <<http://www.producaocultural.org.br/wp-content/uploads/livroremix/antonioalbinorubim.pdf>>. Acesso em 26 de fevereiro de 2016.

Das palavras de Albino Rubim, podemos ressaltar alguns pontos: a identificação da produção cultural como uma atividade de organização dentro do campo da cultura; a não vinculação entre a atividade do produtor com a etapa de criação; a singularidade brasileira na conformação desse profissional; e a distinção entre produção cultural e gestão cultural. Ao final, Albino Rubim, ainda situa o contexto de criação dos primeiros cursos de produção cultural, dos quais podemos incluir o da UFBA e o da UFF. As palavras de Rubim nos permitem historicizar a predileção pelo termo “produtor cultural” em detrimento de outros, como “gestor cultural” ou outros que já foram disseminados na história da produção cultural brasileira, tais como “animador cultural”, “fabricador cultural”, “agente cultural” ou outros.

Para nossa análise, podemos dizer, no entanto, que o enfoque não é exatamente terminológico do campo. Nesse sentido, estamos mais preocupados com as implicações éticas das atribuições desse profissional para com as práticas culturais relacionadas a experiências de encantamento. Assim sendo, assumiremos aqui uma visão ampla de “produtor cultural” que contemplaria, inclusive, a etapa criadora a qual Albino Rubim não se vincula. Aproximar-nos-emos, pois, da visão de Leandro Mendonça, advogado e professor da UFF:

Cada um desses nomes funciona como uma direção própria de construção/consolidação dentro do campo, [...] o termo produção cultural ainda não denomina o campo como um todo e apresenta-se mais como um espaço de disputa do que como um representante da identidade comum já referida. De todo modo, é possível que a expressão produção cultural venha a servir de denominação geral, como um “guarda-chuva” que protegeria e designaria todos os fazeres profissionais e de pesquisa do campo da pesquisa em cultura. (MENDONÇA, 2012, p. 207)

Assim sendo, na mesma proporção em que *produção cultural* atua como um termo “guarda-chuva”, podemos entender que *produtor cultural* também pode ser um termo “guarda-chuva” para quem desempenha os “fazeres profissionais e de pesquisa no campo da cultura”. Cabe aqui um importante adendo: a intenção não é pois equiparar e planificar as diferentes atividades realizadas no campo da cultura; muito menos entender que o termo *produtor cultural* mereça um destaque uma vez que atua como “guarda-chuva”. Nossa intenção de aplicação do termo é justamente em sentido contrário. Ou seja, para podermos assumir que em todas as atividades no campo da cultura precisamos atentar para pressupostos éticos perante as relações estabelecidas entre os agentes e as práticas culturais, necessitamos de um termo em que todos os profissionais sejam tratados sem hierarquizações. O artista, a gestora cultural, o músico, a diretora de arte, o ensaiador, a contrarregista, o fotógrafo ou a produtora cultural precisam atuar com a mesma parcela de responsabilidade para com cada uma das práticas culturais,

especialmente, na abordagem aqui feita, para com aquelas em que possam reiterar experiência de encantamento. Não estamos, pois, fazendo uma tentativa de reserva de mercado, justificando uma hipotética essencialidade na figura do produtor cultural. E por que, nesse sentido, não utilizamos o termo *profissional da cultura* para designar esse contingente de agentes? O termo *profissional da cultura*, por sua vez, se vincula mais diretamente com uma atividade produtiva de cunho econômico, o que pode não englobar, como já vimos, algumas das práticas culturais que são tomadas como relevantes para nossa abordagem.

Para não incorremos, no entanto, no perigo de não historicizar o termo *produtor cultural*, retomemos pois um trecho da mesma obra do professor Leandro Mendonça:

No caso dos produtores, podemos afirmar que, antes da criação desse campo acadêmico que suportasse a sua formação, sempre existiu uma formação prática que podia ser do próprio artista, que produzia a si mesmo. Ela não se expressava em instituições formais de ensino e, de muitas maneiras, era similar à formação da crítica que se apoiava ou nos próprios artistas ou em outras formações intelectuais que permitiam aos seus egressos acesso e capacidade para exercê-la. [...] (MENDONÇA, 2012, p. 218)

O trecho nos ajuda a lembrar que a produção cultural já existia quando não havia, pois, a figura do produtor cultural como o conhecemos hoje em dia. Por muitas vezes, nas palavras de Mendonça, era o próprio artista que “produzia a si mesmo”. A ideia aqui descrita é que o sentido produtivo da cultura existe há muito tempo, provavelmente desde tempos imemoriais. Essa ressalva é importante, pois nos permite retroceder nosso recorte de tempo a fim de contemplar muitas das práticas culturais já realizadas pela humanidade, nos mais diversos espaço-tempos. Além disso, enfatiza a ideia que não estamos trabalhando como o produtor cultural enquanto categoria profissional, mas sim como uma categoria ideológica que justifica e uma abordagem ética para com o campo da cultura.

De um modo geral, estamos nos voltando para uma preocupação social por parte dos produtores culturais. Mesmo no campo da cultura, tal preocupação não se configura como nenhuma novidade. Podemos listar muitas iniciativas que atuam também no sentido de preocupar-se com as sociedades para qual designam suas práticas artísticas culturais. Nesse contexto, podemos incluir: a tentativa de participação da sociedade civil nos processos de elaboração de políticas culturais; a preocupação com o acesso e acessibilidade aos bens culturais; a contemplação de mais linguagens estéticas em editais, muitas vezes com a criação de editais específicos para algumas linguagens; os estudos de recepção realizados a partir das pesquisas de público em museus e centros culturais; a participação das próprias pessoas com

deficiência nas tomadas de decisão relativas às ações destinadas às pessoas com deficiência que se traduz no lema “Nada para nós sem nós”; e outros inúmeros exemplos.

Tais preocupações, exemplificadas acima, foram – e a cada dia são ainda mais – incorporadas nas práticas desenvolvidas por agentes e instituições do campo da cultura. Entendemos, aqui, que a preocupação com aqueles que estabelecem relações cosmológicas com as práticas culturais deveriam ser igualmente consideradas. Sabemos porém, que a maior parte da incorporação dessas preocupações/demandas se deu mediante um longo e denso processo de disputas pleiteadas por setores da sociedade civil. Porém, as práticas culturais que reiteram experiências de encantamento, geralmente estão circunscritas a individualidades e a pequenos grupos sociais. Sendo assim, os produtores culturais, na medida em que, a partir de sua atuação, podem interferir nessas experiências, poderiam ser os primeiros a incorporar – no próprio processo de atuação – tal preocupação/atenção. Devemos pensar, pois, que os produtores culturais atuam a serviço do social: para ele e com ele.

Outra forma de potencializar a colaboração dos produtores culturais é, contemplar na própria formação desses profissionais, a valoração desse tipo de apreensão das práticas culturais.

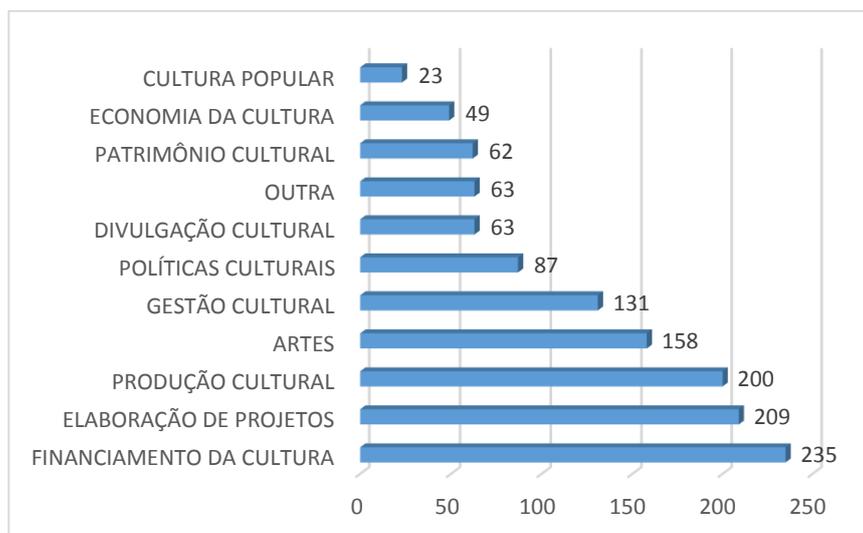
De um modo geral, a discussão crítica e a produção bibliográfica relativa a formação em produção cultural perpassa pela maior valorização conceitual do *gestor cultural* em relação ao *produtor cultural*. É o que podemos assimilar, por exemplo, nas produções de Maria Helena Cunha, pesquisadora que se dedica à formação profissional no âmbito da cultura. No entanto, a distinção entre produção cultural e gestão cultural não pode ser completamente delimitada, conforme podemos observar no trecho abaixo, integrante da dissertação de mestrado da própria Maria Helena Cunha:

O que difere um produtor de um gestor cultural? Essa diferenciação é uma ação ou o reflexo da realidade vivida por esses profissionais que, diante da complexificação das relações de trabalho, deparam com esse questionamento, no qual o produtor tem sido colocado como um profissional mais executivo e o gestor no âmbito das ações mais estratégicas. No entanto, apesar de serem identificadas como duas profissões diferentes, elas se confundem enquanto ocupação de espaços de atuação no mercado cultural e, principalmente, em relação aos saberes desenvolvidos em cada profissão, coexistindo, ao mesmo tempo, no mercado de trabalho. (CUNHA, 2005, p. 108)

Tanto na produção cultural como na gestão cultural, a predominância da vertente econômica se traduz, inclusive, nos currículos dos cursos em organização da cultura. No

*Mapeamento da Formação em Organização Cultural no Brasil*⁵⁷ coordenado por Albino Rubim, Alexandre Barbalho e Leonardo Costa na UFBA, um dos aspectos analisados foi a área temática dos cursos. Conforme podemos ver na Figura 06, as áreas de financiamento da cultura (18,22%) e elaboração de projetos (16,20%) representam 34,42% do total das áreas temáticas desses cursos⁵⁸. (COSTA, 2011, p. 114). Tal predominância faz-se completamente justificável. No entanto, estamos aqui preocupados sobre qual o espaço dado nesses currículos para uma abordagem à cerca da dimensão antropológica da cultura, especialmente considerando que a maior parte dos cursos, segundo o mapeamento supracitado, se consiste em cursos de extensão (472 dos 624 pesquisados) com uma carga horária relativamente curta. Não pensamos, todavia, que se faz necessário o estabelecimento de uma padronização entre esses currículos, conforme corrobora Leonardo Costa (COSTA, 2011, p. 136), muito embora uma sistematização desses cursos mediante uma política nacional poderiam contribuir com a resposta de parte dessa problemática (COSTA et. al., 2010) (CUNHA, 2011a, p. 41).

Figura 06: Cursos por área temática



Fonte: <http://www.organizacaocultural.ufba.br/>. Gráfico desenvolvido por Leonardo Costa⁵⁹

A formação profissional que defendemos visa a mediar os dois aspectos complementares apontados por Maria Helena Cunha:

⁵⁷ Os resultados do mapeamento estão disponíveis em: <http://www.organizacaocultural.ufba.br/>. Foram pesquisados 624 cursos em todo o Brasil (contemplando cursos compostos apenas por uma disciplina, treinamento de professores, cursos de extensão, cursos técnicos, graduações tecnológicas, graduações, especializações, mestrados e doutorados e outros)

⁵⁸ A pergunta de área temática permitia múltiplas respostas, sendo assim, o somatório das respostas é maior do que os 624 cursos pesquisados.

⁵⁹ O gráfico também está disponível na Tese de Doutorado do autor. (COSTA, 2011, p. 115)

[...] em um primeiro aspecto se desenvolve a capacitação profissional e técnica para garantir a aplicabilidade de políticas culturais que exijam uma complexidade maior de competências estratégicas e também executivas e, simultaneamente, o desenvolvimento de um processo contínuo de sensibilização para a compreensão do universo da cultura e da arte. Essa formação é que diferencia o gestor como profissional da cultura e contribui para a construção de seu perfil [...]. (CUNHA, 2011b, p. 99)

Nesse sentido, os produtores culturais podem partir da “sensibilização para a compreensão do universo da cultura e da arte” para a atuação, quando for o caso, no campo do planejamento cultural. Composto ainda esse perfil, podemos articular elementos como uma formação de caráter generalista (CUNHA, 2005, p. 107) e que possa “desempenhar o elo entre os vários componentes do campo cultural” (Id., p. 104). Contemplando assim, para nossa apreciação, inclusive, aqueles componentes que possam não ser diretamente circunscritos pelo denominado mercado cultural.

Para finalizar, enumerarei em seguida algumas das habilidades que me foram apresentadas durante esse período de graduação e que, idealmente, precisariam ser desenvolvidas pelos produtores culturais: Os produtores culturais deveriam compreender variadas linguagens artísticas para explorá-las isoladamente e em conjunto; deveriam ter a capacidade de articular redes de pessoas e ações culturais nos mais variados setores da sociedade; deveriam conhecer o máximo de conceitos e ideias possíveis para poder explorá-los em suas produções; deveriam transitar pelos mais diversos locais da vida social para conhecer experiências artísticas e culturais de diferentes formatos, escalas, abrangências ou tipologias. Os produtores deveriam ser organizados, comunicativos, flexíveis e proativos.

Aliadas à essas habilidades que comporiam o perfil dos produtores culturais, acrescento uma última: a empatia. Sendo os produtores culturais agentes responsáveis pela valorização da diversidade cultural, faz-se necessário um constante esforço de reconhecer e dialogar com seus interlocutores. Partindo de seus pares, passando pelos artistas e culminando no público, a empatia permite exercer um cuidado constante com esses agentes. Quando o produtor realiza algo, o realiza sempre para alguém. Nem que seja ele mesmo. Sendo assim, precisamos “ouvir” esse alguém para assim, poder atuar. Conforme pudemos ver, existe uma gama de práticas culturais que podem ser experienciadas por parte do público de modo a reiterar e perpetuar suas cosmologias. Assim sendo, nossa atuação deve levar isso em conta e, se possível, não atuar para esse público, de modo a *desencantar* sua experiência. Se pode ser sagrado para alguém, precisamos ser cuidadosos e empáticos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o presente trabalho desenvolvemos o tema da permanência das experiências religiosas nas práticas culturais da sociedade. O fizemos, porém, considerando essa sociedade a partir do denominado processo de secularização, em que a centralidade social das instituições religiosas teria sido deslocada, culminado assim, com a religião atuando apenas na esfera privada dos sujeitos.

No primeiro momento, apresentamos os conceitos de *práticas culturais*, de *experiências religiosas*, de *secularização* e de *encantamento e desencantamento do mundo*. Tentamos traçar um panorama das principais discussões teóricas envolvendo esses conceitos, especialmente no campo da sociologia da religião. Especificamente para o nosso campo da produção cultural, podemos concluir que a secularização (enquanto processo de perda de centralidade da instituição religiosa na sociedade) e o desencantamento do mundo (processo que se deu no pensamento do *self*) contribuíram para uma dissociação entre as esferas da arte e da religião. Sendo, pois, as práticas culturais o objeto de estudo da produção cultural (o que engloba as duas esferas – da arte e da religião), essas teriam sido profundamente transformadas pela autonomia gerada com a secularização, muito embora, seja importante lembrar que não podemos epistemologicamente dizer que a produção cultural tenha se transformado, uma vez que essa ainda não tinha se constituído enquanto campo. Nesse sentido, as transformações ocasionadas pela secularização e pelo desencantamento teriam contribuído para transformação das práticas que constituem os antecedentes históricos da produção cultural.

Outra consequência importante da secularização para o campo da produção cultural foi o desenvolvimento do pluralismo religioso, pois esse permitiu uma criação de toda uma nova gama de práticas artísticas e culturais. Essas práticas, por sua vez, permitem uma diversificação de linguagens, de formatos, de públicos e de temáticas, proporcionando assim, uma plural gama de novas experiências.

É importante reiterar que este trabalho partiu do pressuposto de que a secularização é um processo socialmente dado, mas que permitiu a permanência de experiências religiosas na sociedade. Para tal, propusemos o conceito de *elasticidade* das experiências religiosas, o que permitiria inferir que há um tensionamento motivado pela secularização que se dá no âmbito da sociedade e que gera uma forte tendência ao *rompimento*, o que geraria, por sua vez, desencantamento para os indivíduos.

Identificamos ainda que a emancipação entre arte e religião teria proporcionado em ambas fragmentos residuais de influência mútua. Para a arte, os elementos de matriz religiosa atuariam nas linguagens. Para a religião, os elementos de matriz artística colaborariam para sustentação das cosmologias⁶⁰.

No processo de desenvolvimento da linguagem das expressões artísticas, as diferentes religiosidade contribuíram significativamente para tal. Seja enquanto temática, seja em quanto orientadora do tipo de experiência produzida ao público. Além dos binômios analisados – a música e o sublime, o teatro e a catarse, o cinema e a magia – ainda há muitos outros elementos anteriormente relacionadas as experiências religiosas que foram incorporados nas linguagens artísticas. São os casos de alguns termos que usamos para descrever experiências artísticas, tais como: maravilha e maravilhoso; festa e festival; incrível; divino; fantástico; magnífico; entusiasta; harmonia; transe; ídolo; e fã. Esses elementos podem não atuar, nos dias de hoje, especificamente na esfera da religiosidade, no entanto, para o homem religioso, pode ainda suscitar experiências religiosas (ou para-religiosas) mesmo estando na esfera da arte.

Poderíamos incluir nesse contexto várias etapas da produção cultural, entre as tais a própria experiência de encantamento do público, dos artistas e dos produtores culturais. Um transe provindo de uma experiência musical, uma experiência de transcendência que se dê em uma dança, a idolatria irracional⁶¹ de um fã para com seu artista preferido, o sentimento de pertencimento e comunhão vivido durante uma festa organizada pela comunidade, ou seja, muito daquilo que vivemos nas experiências artísticas e que não conseguimos descrever com termos concretos.

Seria difícil concluir se esse tipo de experiência derivaria exatamente da esfera religiosa, uma vez que tanto a arte quanto a religião atuam no plano do sensível, por meio do exercício da sensibilidade. Para usar um binômio relativamente conhecido, seria difícil definir se essas experiências estariam no plano da imanência ou da transcendência. Como tal distinção, se faria

⁶⁰ Ver nota de rodapé nº 24.

⁶¹ Aqui empregado sem o sentido pejorativo, pois remete ao encantamento que não foi desconstruído pela racionalidade.

impossível – até porque deveria ser analisada caso a caso – propusemos aqui pensar arte e religião como vetores de um mesmo plano cartesiano, no qual a religião estaria em um eixo x e a arte em um eixo y . Essa perspectiva possibilitaria assumir que existiriam práticas e experiências (i) religiosas e artísticas $(+x;+y)$; (ii) religiosas e não artísticas $(+x;-y)$; (iii) não religiosas e artísticas $(-x;+y)$; e (iv) não-religiosas e não-artísticas $(-x;-y)$. Faz-se necessário lembrar, no entanto, que essa classificação é subjetiva (pois é atribuída pelo sujeito) e não é da prática/experiência em si.

Na última parte, problematizamos a atuação dos produtores culturais nesse processo. O fizemos de maneira a considerar que são muitas vezes esses produtores que, no campo da arte, os primeiros responsáveis por perpetuar experiências de encantamento ou por reiterar experiências de desencantamento. Para tal, realizamos uma análise da obra do fotógrafo alemão Klaus Frahm para ilustrar esse dilema.

Como as experiências religiosas atuam em um nicho específico no contexto amplo das práticas culturais, dedicamos uma parte a analisar o campo da produção cultural, problematizando assim, o determinismo provindo da visão mercadológica que se faz presente nesse campo. As práticas que geram experiências religiosas mereceriam, assim, uma atenção específica desses profissionais, o que demandaria, inclusive, uma série de considerações éticas no processo de formação dos produtores culturais. Muitas vezes os produtores culturais se voltam acertadamente para práticas ligadas aos direitos humanos, aos movimentos sociais, a educação e aos temas transversais à cultura. No entanto, as experiências religiosas não são sempre consideradas o que constitui assim, uma questão delicada, já que pode interferir em cosmologias individuais.

Ademais, se as questões relativas aos direitos humanos e a diversidade cultural representam problemáticas mais emergentes nas quais o campo da produção cultural pode intervir, por outro lado, a empatia necessária a busca do entendimento dessas cosmologias individuais nos permite compreender mais diretamente as conformações de pensamentos desses indivíduos. Entendendo que o campo da cultura é – também, mas não somente – um campo de disputas, o empoderamento gerado pela compreensão das cosmologias dos diferentes sujeitos, nos permite um delineamento mais específico de nossas ações para fins de obtenção de resultados socialmente mais eficazes – mesmo quando nossos objetivos se encerrem em garantir a perpetuação das práticas simbólicas vigentes.

O nosso trabalho apresentou, então, um breve panorama desse cenário de interface entre a produção cultural e as experiências religiosas. Trata-se pois de um panorama introdutório que

nos motiva a ir a campo e conhecer, no plano das experiências individuais, novas práticas que relacionem a religiosidade com a produção cultural.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. In: Col. “Os Pensadores”. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- BARTZ, Guilherme. Dó, ré, mi, fá, sol, lá, si - a origem do nome das notas musicais. 2011. **Estação Musical**. Disponível em: <<http://www.estacaomusical.com.br/jornaldaestacao/curiosidades/53/do-re-mi-fa-sol-la-si>>. Acesso em 05 de março de 2016.
- BECKER, Howard S. Arte como ação coletiva. In: _____. **Uma teoria da ação coletiva**. Zahar Editores: Rio de Janeiro, 1977, p. 205-225.
- BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: _____. **Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; vol I)
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BRANT, Leonardo. **Mercado Cultural: panorama crítico e guia prático para gestão e captação de recursos**. São Paulo: Escrituras Editora: Instituto Pensarte, 2004.
- BRASIL. Decreto-lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2010/lei-12343-2-dezembro-2010-609611-publicacaooriginal-130918-pl.html>>. Acesso em: 25 de fevereiro de 2016.
- CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2000.
- COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário**. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- COSTA, Leonardo Figueiredo. **Profissionalização da organização da cultura no Brasil: uma análise da formação em produção, gestão e políticas culturais**. 2011. 239 f. Tese (Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura & Sociedade), Faculdade de Comunicação Universidade Federal da Bahia, Salvador 2011. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufba.br:8080/ri/bitstream/ri/8674/1/Leonardo%20Figueiredo%20Costa.pdf>> Acesso em: 29 de fevereiro de 2016.
- COSTA, Leonardo; MELLO, Ugo; e FONTES, Viviane. Avaliação da área de formação em organização da cultura: apenas ações ou uma política estruturada? In: **Seminário Internacional Políticas Culturais – teoria e práxis**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2010. Disponível em: <<http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2010/09/23-LEONARDO-COSTA.1.pdf>> Acesso em 29 de fevereiro de 2016.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2007.
- CUNHA, Fabrício Moraes. **A catarse teatral na formação humana**. 2013. 109 fl. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Educação, Vitória, 2013. Disponível em: <http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_7247_Dissertacao_FMC.pdf>. Acesso em 05 de março de 2016.
- CUNHA, Maria Helena. Desafios de uma política pública para a formação de gestores culturais. In: BARROS, José Márcio; OLIVEIRA, José Júnior. (Org.) **Pensar e agir com a cultura: desafios da gestão cultural**. Belo Horizonte: Observatório da Diversidade Cultural, 2011a. p.

35-47. Disponível em: <http://observatoriodadiversidade.org.br/arquivos/pensar_agir.pdf> Acesso em 29 de fevereiro de 2016.

CUNHA, Maria Helena. Formação do profissional de cultura: desafios e perspectivas. In: **Políticas culturais em revista**, v. 4, n. 1. Salvador, 2011b, p. 95-105. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/5314>>. Acesso em 29 de fevereiro de 2016.

CUNHA, Maria Helena. **Gestão Cultural: profissão em formação**. 2005. 209 f. Dissertação (Pós-graduação Conhecimento e Inclusão Social em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/FAEC-856N9M/1000000598.pdf?sequence=1>> Acesso em 29 de fevereiro de 2016.

DEL PRIORE, Mary. **Do outro lado**. São Paulo: Planeta, 2014.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ELIADE, Mircea. **Tratado da história das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FERRAND, Françoise. A polifonia, desde seus primórdios até o fim do século XIII. In: MASSIN, Jean. **História da música ocidental**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 185-194.

FERRAND, Françoise. Pensar a música na Idade Média. In: MASSIN, Jean. **História da música ocidental**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 125-134.

FERRON, Fabio Maleronka; COHN, Sérgio. Antonio Albino Rubim, pesquisador de políticas culturais. **Produção cultural no Brasil**. São Paulo, 26 de junho de 2010. Disponível em: <<http://www.producaocultural.org.br/wp-content/uploads/livroremix/antonioalbinorubim.pdf>>. Acesso em 29 de fevereiro de 2016.

FRANCO, Antônio Cândido. s.v. “Catarse”. In: CEIA, Carlos. (coord.) **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt/business-directory/5918/catarse/>>. Acesso em: 05 de março de 2016.

FUBINI, Enrico. **Estética da música**. Lisboa: Edições 70, 2008.

GRIFFTHS, Paul. **A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

HARPER, Douglas. **Online Etymology Dictionary**. Disponível em: <<http://www.etymonline.com/>>. Acesso em: 05/03/2015.

HESÍADO. Theogonia. In: TORRANO, Jaa. (estudo e tradução) **Teogonia – a origem dos deuses**. São Paulo: Iluminuras, 1995.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

MENDONÇA, Leandro José. O campo acadêmico da produção cultural – história e características. In: CALABRE, Lia (Org.). **Políticas culturais e formação**. São Paulo: Itáu Cultural. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Plano Nacional de Cultura - diretrizes gerais**. Brasília, 2a, edição revisada pelo Conselho Nacional de Políticas Culturais, 2008.

MINOIS, Georges. **História do ateísmo: os descrentes no mundo ocidental, das origens aos nossos dias**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

NEGRÃO, Lísias Nogueira. Nem “jardim encantado”, nem “clube dos intelectuais desencantados”. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 20, nº 59, 2005, p. 23-36.

PIERUCCI, Antonio Flavio. **O desencantamento do mundo: todos os passos do conceito em Max Weber**. São Paulo, Editora 34, 2003.

PIERUCCI, Antonio Flavio. Reencantamento e dessecularização: a propósito do auto-engano em sociologia da religião. In: **Novos Estudos CEBRAP**, n. 49, 1997, p. 99-117.

PLATÃO. **A república**. In: Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

POEL, Francisco van der. **Dicionário da religiosidade popular: cultura e religião no Brasil**. Curitiba: Nossa Cultura, 2013.

PORTELLA, Rodrigo. Religião, sensibilidades religiosas e pós-modernidade - Da ciranda entre religião e secularização. In: **Revista de Estudos da Religião – REVER**, n. 2, ano 6, 2006, p. 71-87. Disponível em: <http://www.pucsp.br/rever/rv2_2006/p_portella.pdf>. Acesso em 19 de março de 2016.

REVERDY, Michèle. O solfejo e a harmonia. In: MASSIN, Jean. **História da música ocidental**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 45-62.

RIVIÈRE, Claude. **Socioantropologia das religiões**. São Paulo: Ideias & Letras, 2013.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. BARBALHO, Alexandre; e COSTA, Leonardo. Mapeamento da formação e qualificação em organização cultural no Brasil: relatório final. 2010. Disponível em: <http://www.organizacaocultural.ufba.br/mapeamento_da_formacao.pdf> Acesso em 29 de fevereiro de 2016.

SCHLUCHTER, Wolfgang. O desencantamento do mundo: a visão da modernidade em Max Weber. In: _____. **O desencantamento do mundo: seis estudos sobre Max Weber**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2014, p. 33-56.

SETARO, André. **Escritos sobre cinema: trilogia de um tempo crítico**. Salvador: EDUFBA: Azougue Editorial, 2010, v.3.

TAYLOR, Charles. Os mal-estares da modernidade In: _____. **Uma era secular**. São Leopoldo, RS: Ed UNISINOS, 2010, p. 357-382.

WEBER, Max. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

WILLAIME, Jean-Paul. **Sociologia das religiões**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZANGANEH, Lila Azam. Umberto Eco, The Art of Fiction No. 197. **The Paris Review**, Paris, 2008. Disponível em: <<http://www.theparisreview.org/interviews/5856/the-art-of-fiction-no-197-umberto-eco>>. Acesso em 18 de março de 2016.

ANEXO A – AUTORIZAÇÃO PARA DIVULGAÇÃO DE MONOGRAFIA

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COORDENAÇÃO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

AUTORIZAÇÃO PARA DIVULGAÇÃO DE MONOGRAFIA

Niterói, 01/04/2016

Eu, **PAULO VICTOR CATHARINO GITSIN**, CPF 139.785.737-41, formando(a) do curso de Graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, autorizo a divulgação do conteúdo da monografia (texto integral e/ou fragmentos, respeitada a autoria) intitulada “**A PRODUÇÃO CULTURAL EM TEMPOS (DES) ENCANTADOS**” defendida nesta data, em bibliotecas e sítios de divulgação de resultados científicos e acadêmicos. Para tal, comprometo-me a entregar a presente monografia em versão digital, em PDF.

PAULO VICTOR CATHARINO GITSIN